doar, a cărții, mărginindu-se să exploateze atracția publicului pentru decorul exotic al junglei și pentru virtuțile fizice ale eroului. Respingerea vieții „civilizate" însă, opțiunea pentru o lume fără de confort, și plină de primejdii — dar în care se vînează doar de foame și niciodată din lăcomie — este elementul nou și actual pe care îl aduce filmul lui Hugh Hudson. Un final trist și pentru Tarzan, și pentru noi.

Unul din persanii lui Montesquieu se adapta la viața din Franța. Două secole mai tîrziu acomodarea sălbaticului la „civilizație" pare că nu mai e posibilă. Mai mult, tentația merge spre gestul invers: poluarea, supraaglomerarea urbană, drogurile, criminalitatea crescîndă, înrăirea, libertatea tot mai condiționată îl fac pe omul civilizației de consum să-și dorească o viață patriarhală, chiar și în vecinătatea acestui bun sălbatic. de

Descătușarea de complexe

Creații cinematografice mult mai impresionante însă, ne vin (ca și **Greystoke**) din Marea Britanie. Să încerce artiștii de astăzi, cetățeni ai fostului mare imperiu colonial, un sentiment de culpabilitate pentru fapte de mult petrecute? Fie că se plasează într-un îndepărtat secol al XVIII-lea, în jungla braziliană — **Misiunea** (1986), sau în anii '20 ai propriului nostru secol, în fabuloasa Indie — **Călătorie în India** (1984) aceste filme dezvăluie efectele devastatoare ale intoleranței hrănită de ideea superiorității rasei albe. Există (au existat întotdeauna) și albi luminați, care încearcă să demonstreze că ființele pe care le stăpînesc prin forța armelor sînt oameni la fel de inteligenți, la fel de dotați pentru artă ca stăpînitorii veniți de peste mări. E în zadar în

Refugiul în străvechile legende și obiceiuri (Acolo unde visează furnicile verzi de Werner Herzog)

care nu îi mai vine deloc să rîdă. Dar mai există un paradis terestru? Și mai există buni sălbatici?

Felul în care a decurs „civilizarea" lor forțată, începută acum aproape cinci secole, n-a lăsat decît foarte puțini supraviețuitori și foarte multe pagini de tristă istorie. Acest capitol pare a fi o adevărată obsesie pentru realizatorul vest-german Werner Herzog. Deja, în **Aguirre, biciul lui Dumnezeu** (1972) el relata un episod al sîngeroasei „goane după aur" întreprinsă de Francisco Pizarro în Peru (secolul al XVI-lea). În 1982, cu **Fitzcarraldo**, Herzog relua tema întîlnirii celor două lumi în circumstanțe mai puțin violente, undeva în Amazonia. Un trib războinic acceptă să colaboreze, pînă la un punct, la realizarea unui proiect nebunesc ieșit din capul unui alb. Acțiunea avea loc la sfîrșitul secolului al XIX-lea. (Despre un al treilea film al lui Herzog vom vorbi ceva mai jos).

masacrul final din **Misiunea** vor pieri și cei cîțiva călugări care nu voiseră să accepte izgonirea harnicilor băștinași de pe teritoriile unde își duceau viața lor cea pașnică. Bătrîna englezoaică din **Călătorie în India**, a cărei nepoată a denunțat un localnic pentru o crimă imaginară, moare de durere (și de rușine, poate?) din cauza acestei întîmplări.

Sigur că spectatorul este mai sensibil față de subiectele de actualitate decît față de reconstituirile unor fapte din trecut, în care nu se simte implicat. În fond, își spune el, cei ce au greșit sînt strămoșii... Dar procesul de nimicire a universului bunului sălbatic prin înghițirea lumii sale, continuă și astăzi. La sfîrșitul secolului XX , aborigenilor din Australia nu le-a mai rămas, ne-o spune același Herzog, decît refugiul în străvechi legende (**Acolo unde visează furnicile verzi** — 1984) în așteptarea unui miracol. Alții încearcă să se împotrivească acestui tip de moarte lentă. În **Pădurea de smarald** a junglei amazoniene (John Boorman, 1988) izolați în satul lor circular, precum o insuliță în oceanul vegetal, „invizibilii" sînt un trib pașnic ce trăiește și azi după norme ancestrale. Ei sînt însă mereu hăituiți de tribul „Ferocilor", care fac negoț cu albii, căpătînd de la ei arme, în schimbul fetelor pentru bordeluri — pe care „Ferocii" le răpesc de la „Invizibili". Trei lumi se înfruntă aici, într-o relație dialectică: sălbaticii „buni", sălbaticii „răi" și civilizația de tip occidental.

Marile lucrări întreprinse de ultima — șosele, baraje — împuținează treptat spațiul vital al sălbăticiei. Dar, după comportament, care din cele trei lumi este, de fapt mai sălbatică? Un inginer constructor cutreieră jungla zece ani, pînă cînd, în sfîrșit, își găsește copilul care îi fusese furat de „Invizibili". Băiatul însă refuză să se întoarcă. În schimb, cînd satul este amenințat de construcția unui baraj, el apelează la tată iar acesta îi ajută să supraviețuiască. Mulțumit de final, spectatorul iese însă din sală dus pe gînduri: cum de n-a „ținut" cu albii? Cu cine de fapt „trebuia" să țină?...

Este bine cînd cinematograful reușește să spulbere o prejudecată. Înseamnă că arta își mai face încă datoria.

Aura PURAN

Robinson Crusoe a cunoscut peste 40 de versiuni cinematografice: în *Omul Vineri* rolurile au fost inversate (Richard Roundtree și Peter O'Toole)

animația în anii '80 în lume

Fără complexe de Cenușăreasă

Pentru „arta a opta" anii '80 au însemnat un deceniu de incontestabil progres. Pretutindeni în lume filmul de animație a înregistrat succese în bătălia sa pentru depășirea „complexului de Cenușăreasă". Această năzuință și-a găsit un încurajator suport moral în declararea anului 1985 ca an internațional al animației. Cu ocazia proclamării lui, președintele de onoare al A.S.I.F.A. (Asociația Internațională a Filmului de Animație) regizorul britanic John Halas făcea următoarele considerații: „În ultimii douăzeci și cinci de ani desenul animat s-a maturizat și și-a căpătat un loc între artele frumoase. El a contribuit chiar la ameliorarea spectacolului, a publicității, a științei și educației și a adus bucurii multor milioane de copii din lumea întreagă."

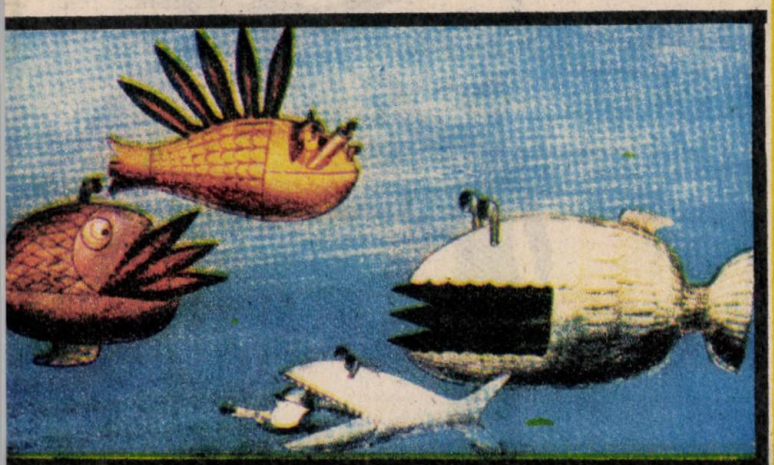
În aceste cuvinte sînt schițate și liniile de forță ale evoluției filmului de animație în anii '80. Producția a atins spectaculoși parametri industriali cu ajutorul ciberneticii și al modernizării tehnologiilor. Ca o reacție la precipitata industrializare și la nedorita ei consecință—comercializarea, animatorii s-au întrecut în ingeniozitate pentru a-și împrospăta mijloacele de expresie. Surprinzătoarea diversitate a formulelor grafice este poate fenomenul cel mai semnificativ pentru anii '80. Pătrunderea unor plasticieni de prestigiu în mediul animației a făcut ca linia caricaturală să devină ușor anacronică. Alura plastică a unor pelicule realizate în anii '80 este adeseori plină de rafinament și noblețe. Reformele din zona filmului de autor n-au întîrziat să-și pună pecetea și asupra producției de lung metraje și seriale.

Serialul și lung metrajul

Nu este un secret pentru nimeni că serialul a devenit un important vector în dezvoltarea filmului de animație. „Seriile" cîștigă atașamentul marei mase de suporteri ai „artei a opta" și asigură veniturile fără de care filmele de autor nu s-ar putea finanța. Un experimentat producător transoceanic afirma: „Dacă vrei să pierzi bani, atunci fă un scurt metraj". Realizatorii încearcă să contrazică acest principiu, bizuindu-se pe fascinația poveștilor cu „va urma", foarte solicitate de rețelele de televiziune.

Însuși întemeietorul acestui gen, Walt Disney, producea în studioul său de la Burbank peste cincizeci de episoade anual. Concurenții firmei „Disney" — se pare — au preluat de la acesta numai modelul de productivitate, nu și de perfecționism formal. Cele mai spectaculoase ritmuri de realizare sînt înregistrate de firmele japoneze care oferă pieții 600 de noi titluri pe an. Orientate înspre tematica science-fiction și înspre ecranizări ale

În anii '80 animația a intrat în imperiul picturii ca și în cel al ciberneticii



Atenție! Nu distrugeți viața planetei
(Submarinul)

unor cărți de mare tiraj („Cuore", „Singur pe lume", „Heidi"), aceste produse „made in Japan" sînt destul de sărace în invenția vizuală, au expresii și mișcări standardizate, posibilitățile calculatorului fiind surprinzător de reduse. Firmele americane apelează cu mai mare precauție la ordinator și privesc mai circumspect avantajele acestuia. Serialele produse de „Hanna și Barbera" mizează în continuare pe succesul poveștilor după formula „binele învinge răul", dar își asigură atú-ul unei recuzite tehnologice „la zi" și al unei grafici moderne. Suite ca **Maimuțele** sau **Smurfii** (nu căutați cuvîntul în dicționar, el este născocit de realizatorii care și-au botezat astfel „eroii"-mormoloci) împacă aspirația tradițională a „seriilor" de a impune eroi simpatici cu tendința modernă de stilizare a expresiei plastice.

Realizatorii lung metrajelor de animație împărtășesc și ei această aspirație de aducere la zi a expresiei grafice. Încă din deceniul trecut realizatorul francez René Laloux făcut apel la un plastician de prestigiu ca Roland Topor pentru schițarea tipajelor și a ambianței scenografice din celebrul science-fiction **Planeta sălbatică**. Același regizor a realizat, în 1986, o altă peliculă S.F., **Stăpînii timpului**, asigurîndu-și, de data aceasta, colaborarea unui alt faimos artist plastic, Moebius, cel care și-a consolidat poziția în cinematograf desenînd personajul monstrului extraterestru din fil-

(Continuare în pag. 152)

Virulența neiertătoare a desenului
(Joc de coate de Paul Driessen)

mini-antologie

Povestea poveștilor

„Deceniul a început bine: să ne amintim că el a fost inaugurat de un film care este o adevărată capodoperă, **Povestea poveștilor** a animatorului sovietic Iuri Norstein", scria criticul italian Giannalberto Bendazzi despre pelicula ce deține Marele Premiu al Festivalului de la Zagreb—ediția 1980. Operă de remarcabilă complexitate, aceasta este creația unui animator care consideră că „orice realizator de filme de animație trebuie să se intereseze de pictură sau de artele plastice în general". Nu numai expresia plastică impresionează, ci și formula dramaturgică abordată. Concepută ca un imens flash-back, **Povestea poveștilor** intră în rezonanță subterană cu filmele lui Tarkovski și conține, ca și acestea, o mărturie autobiografică de un copleșitor tonus emoțional. Imposibil de rezumat, pelicula lui Iuri Norstein își dezvăluie treptat straturile de semnificații, reușind să-și cucerească spectatorul uimit de atîta minuțiozitate analitică, dar fascinat de încărcătura reflexivă și afectivă. Un titlu de referință în orice istorie a animației.

Interviu

Premiat cu Marele Premiu al Festivalului de la Ottawa în 1980, **Interviu** (regia: Caroline Leaf, Veronica Soul) este considerat de mulți critici unul dintre cele mai personale filme de animație realizate vreodată. Cele două autoare se reprezintă pe ele însele, vorbesc despre viața lor cotidiană și despre munca lor, își descriu atelierul de creație. Nici o profesiune de credință a unui animator nu beneficiază de atîta spontaneitate în ton, de atîta francheță în exprimarea bucuriilor și amărăciunilor legate de propria meserie sau a încrederii în posibilitățile nelimitate ale „artei a opta". Trecerile pline de finețe de la scenele autobiografice la cele de ficțiune pură conțin subtile conotații, vizînd relația dintre viață și operă. Atașantele autoportrete ale autoarelor, măiestria desenului și atmosfera de un lirism tonic asigură acestei pelicule argumente de farmec și de originalitate.

Narcis

În ultimul său film, regretatul realizator canadian Norman McLaren abordează din nou tehnica pixilației (filmarea imagine cu imagine a mișcărilor omului, acesta fiind tratat ca o păpușă) pe care a folosit-o cu brio în pelicula care i-a adus premiul „Oscar", **Vecinii**. Operă cu valoare de testament artistic, **Narcis** întregește trilogia dansului începută de Mc Laren cu aproape două decenii în urmă prin **Pas de deux** și continuată cu **Balet adagio**. Este o trilogie care, incluzînd cu abilitate supraimpresiuni și multiplicări de imagini, accelerări și încetiniri extraordinar ritmate, a reușit să reprezinte însuși spiritul dansului, ra-

ţiunea lui de a fi. Ultimul film al cineastului cu faimă de reformator nu este însă numai o mărturisire asupra creaţiei, ci şi o tulburătoare reflexie asupra dureroasei aspiraţii a omului spre perfecţiune. Criticul italian Gianni Rondolino reuşeşte să caracterizeze în cîteva cuvinte această peliculă: „Mai puţin frumos decît **Balet adagio**, inegal din punct de vedere stilistic, poate puţin straniu în contextul presupusei trilogii asupra dansului, **Narcis** merge mai departe pe calea introspecţiei umane". Această peliculă ce impresionează mai cu seamă prin conţinut, încheie tulburător opera unui cineast care-şi întemeiază celebritatea pe inovaţiile sale în formă. Una dintre ultimele mari figuri ale animaţiei, Norman Mc Laren a murit în 1987.

Aventurile lui Mark Twain

Filmul este împlinirea unui vechi vis al animatorului american Will Vinton, acela de a face un lung metraj folosind integral plastilina, material pe care-l animă ca nimeni altul. Nu este vorba despre o peliculă biografică, de o naraţiune didactică inspirată din viaţa marelui umorist Mark Twain. Peripeţiile din **Tom Sawyer** sau din **Huckleberry Finn** servesc drept pretext unui inventiv joc plastic, cu ritm îndracit şi gaguri irezistibile. Metamorfozele figuriior din plastilină au o uluitoare fluiditate sub bagheta magică a lui Will Vinton. Novatoarea şi atrăgătoarea lui peliculă poate modifica mentalitatea publicului american obişnuit cu produsele comerciale sau cu performanţele desenului animat disneyan. Pentru numeroasele sale calităţi filmul a obţinut Marele Premiu al festivalului de la Espinho (Portugalia), 1986.

Cîntăreţul din fluier

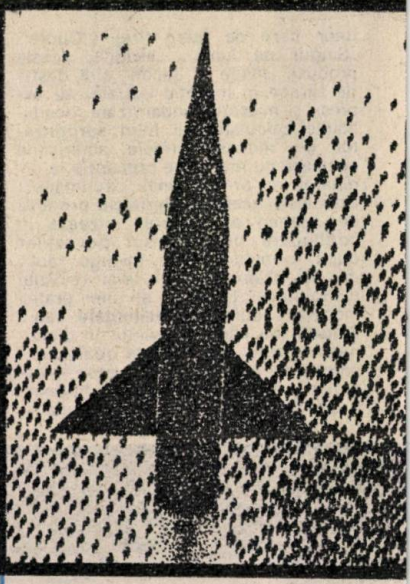
Cîştigător, în 1983, al unui Mare Premiu la festivalul de la Varna cu filmul de obiecte animate **Minunata lume a mănuşilor,** cehoslovacul Jiri Barta a prezentat la ediţia, din 1987, un insolit film realizat în tehnica păpuşilor. Inspirat dintr-o legendă medievală, **Cîntăreţul din fluier** este o parabolă despre intoleranţă. Povestea cîntăreţului care eliberează un oraş de invazia şobolanilor şi nu este deloc recompensat de locuitorii acestuia este narată cu precizie, sensurile morale sînt clare şi punctate fără ostentaţie, personajele sînt adevărate „caractere", au pregnanţă şi adevăr psihologic. Ceea ce impresionează la acest film sînt în primul rînd păpuşile, concepute cu o remarcabilă bogăţie a invenţiei plastice. Lucrate în lemn, aceste mici statui evocă expresionismul fantastic al lui El Greco şi reliefurile gotice. Regizorul Jiri Barta este un cineast complex şi acest lucru se simte în întreaga peliculă plină şi de referinţe cinefile. Scenografia amin-

(Continuare în pag. 153)

...Şi Gopo
a încălecat
pe un grăunte
de nisip
(Şi totuşi
se mişcă)

Saltul de la animaţia pur deconectantă...
(Dragonul lui Pete)

...la animaţia de conştiinţă
(Perpetuum
de Josko Marusić)



mul **Alien** de Ridley Scott. Lui Steven Spielberg i se datorează cei mai savuros şi ingenios lung-metraj de animaţie al deceniului, **Cine vrea pielea iepuraşului Roger?** Campion al încasărilor (filmul său **E.T.** deţine încă recordul absolut), regizorul american este şi un producător cu mult fler, ceea ce a dovedit finanţînd şi supervizînd această peliculă ce combină spectaculos desenul animat cu filmarea reală, dezvoltînd o idee a lui Disney. Ca şi „marele Walt", Spielberg ţine la perfecţiunea realizării şi, deşi a încredinţat regia lui Robert Zemeckis, el şi-a pus pecetea asupra ansamblului. Calitatea numărul unu a filmului, recunoscută şi de criticii cei mai pretenţioşi, este formidabila atractivitate a spectacolului cinematografic.

Fără prejudecaţi asupra subiectului

Vechea luptă a animatorilor cu prejudecăţile ce plasează „arta a opta" în zona divertismentului minor a cunoscut în acest deceniu o ofensivă fără precedent. Eforturile lor se concretizează în primul rînd în opţiunea pentru subiectele cu acută semnificaţie contemporană. Abordarea tematicii grave nu este desigur o înclinaţie de dată recentă, dar noutatea ţine de punerea ei în pagină. Extraordinara diversificare a mijloacelor plastice le-a permis realizatorilor să depăşească nivelul anecdotei şi să se desfăşoare în spaţiul larg al naraţiunii polifonice. Multiplicarea nuanţelor în portretele făcute omului zilei de azi constituie unul dintre cele mai importante semne ale progresului.

O îngrijorătoare obsesie a contemporanilor noştri, aceea a posibilităţii declanşării unui război nuclear, răzbate din mai multe pelicule realizate în diverse puncte ale globului. Aş cita dintre ele: **Drumul spre vecin** de Ne-

De la plastilină la firul de păr nu există material care să nu poată fi animat

deliko Dragic (Iugoslavia), **Saltul** de Osamu Tezuka (Japonia), **Cum au coborît maimuțele din om** de Anri Kulev (Bulgaria), **Babilon** de Peter Lord și David Proxton (Anglia) ori **Să nu uităm** al compatriotului nostru Olimp Vărășteanu. Nu puține sînt filmele care vorbesc despre un coșmar al societății de consum, șomajul. Deși nu lipsite de umor, **+1-1** de Guido Manuli (Italia,), **Ghidul fiecărui câine pentru asigurarea liniștii căminului** de Les Drew (Canada) sau **Dilema de diplomă** a altui canadian, George Geerstern, pun în chestiune implicațiile dramatice ale acestui fenomen. Există filme care discută despre însingurare în viața trepidantă a metropolelor, așa că **Zgîrie-norul** de Josko Marusic (Iugoslavia) sau **Anna și Bella** de Borge Ring (Olanda), cîștigător al unui „Oscar", în 1985, sau despre dramatismul luptei cu maladia secolului, cancerul **(De ce eu?** al americanului Richard Condie). Există filme care semnalează un alt pericol al „timpurilor moderne", moartea tradițiilor și aș cita ca exemplu numai **Made in Japan** de Renzo Kinoshita, unul dintre cei mai importanți autori afirmați în acest deceniu. Subiecte care altădată ar fi fost excluse din vederile animatorilor sînt astăzi abordate cu mare curaj.

Cele mai spectaculoase transformări în domeniul „artei a opta" s-au petrecut însă de-a lungul deceniului nouă în domeniul mijloacelor de expresie. Zelul născocitor al animatorilor a pus în valoare noi tehnici și procedee, dovedind că avem de-a face, într-adevăr, cu domeniul fanteziei nelimitate. Accesul din ce în ce mai facil la posibilitățile ciberneticii și-a pus desigur pecetea asupra producției din ultimii ani. Respinsă de majoritatea numelor de prestigiu, ofensiva calculatorului a luat pînă la urmă direcția serialului, unde contribuția lui poate facilita o serie de operațiuni. Veteranul John Halas a îmbrățișat animația asistată de computer, dar a teoretizat abordarea ei moderată și condiționată de însușirea liniei plastice concepută de un artist prestigios. Dovadă este filmul său **Dilema,** o parabolă pacifistă cu aleasă ținută grafică. În anii '80, s-au făcut pași importanți și în domeniul holografiei animate, promovată de americanii George Griffin și David Erlich, prefigurată ca un spectacol al viitorului.

Căutarea noutății nu se leagă însă numai de progresele științei. Cum spuneam înainte, ea a căpătat în primul rînd forma abordării unei grafici mai rafinate și mai complexe. Sovieticii Iuri Norstein sau Rein Raamat, olandezul Paul Driessen, canadienii Frédéric Back și Caroline Leaf, bulgarii Anri Kulev și Boris Kanev, italienii

(Continuare în pag. 154)

O mostră de „animație autobiografică" într-un film de referință *(Povestea poveștilor* de Iuri Norstein)

mini-antologie

(Urmare din pag. 152)

teste de perspectivele deformante din **Cabinetul doctorului Caligari** iar cîteva siluete profilate hiperbolic în contre-jour trimit cu gîndul la Eisenstein. Ansamblul are unitate, reușind să topească toate elementele într-o atmosferă fantastică și apăsătoare. Operă de mare rigoare și rafinament, **Cîntărețul din fluier** este un film ce înaltă platforma artistică a animației de păpuși. A cîștigat premiul categoriei lung metraj a festivalului de la Espinho în 1986.

Noaptea

O remarcabilă „opera prima" realizată în tehnica animației cu nisip. Debutantul sovietic Viktor Petkevici a ales acest material pentru filmul său inspirat dintr-o povestire de Platonov, considerînd că procedeul tehnic este „un traducător ideal a tot ce este oniric, inconștient, vis". Povestea unui copil care încearcă să vadă lumea cu ochii unei insecte devine o interogație asupra raportului dintre vis și realitate. Atmosfera ireală sugerată prin ambianța plastică este sporită de coloana sonoră cu accente muzicale ciudate. Animația de impecabilă fluiditate înnobilează această tehnică specială, cu posibilități expresive încă insuficient explorate. Autorul este un elev al lui Iuri Norstein (deținătorul celui dintîi premiu „Andrei Tarkovski" (1989) și, ca și acesta, dovedește prin creația sa că filmul de animație poate avea o densă atmosferă poetică. Viktor Petkevici — un nume de care cu siguranță vom mai auzi.

Omul care planta pomi

O povestire de Jean Giono i-a inspirat canadianului Frédéric Back un emoționant film despre altruism. Avînd o dimensiune filosofică lipsită de ostentație, pelicula sa omagiază efortul deschizătorilor de drumuri care, fără să aștepte să fie recompensați, au lăsat urme vizibile ale trecerii lor prin lume, ducînd la bun sfîrșit acțiuni menite să înfrumusețeze viața semenilor. Personajul principal este un bărbat care, an de an, plantează într-o regiune aridă pomi, mii de pomi din care se naște o pădure. Vocea caldă a lui Philippe Noiret rostește cu inspirate accente textul lui Giono în timp ce metamorfoza imaginilor cu nobilă ținută plastică sugerează trecerea timpului. Apelînd la tehnica desenului în pastel pe hîrtie, filmul este admirabil animat. Calitățile sale de excepție i-au adus Marele Premiu al Festivalului de la Annecy, ediția 1987, și mult rîvnitul premiu „Oscar". Nume de prestigiu al cinematografului canadian Frédéric Back a primit, în 1988, premiul A.S.I.F.A. pentru întreaga activitate.

mini-antologie

O lume sfărîmată

Filmul lui Boris Kanev impresionează în primul rînd prin noutatea tehnicii, botezată de el „decupaj vertical". Aceasta constă în crearea unor personaje bidimensionale din hîrtie de ziar şi susţinute de un schelet metalic. Ingeniozitatea este sporită de inspirata opţiune pentru un subiect potrivit. Eroul este un omuleţ din hîrtie pe care toată lumea îl îmbrînceşte, îl şifonează, îl striveşte, îl maltratează într-un fel sau altul. El are puterea ca după fiecare aventură de acest fel s-o ia de la capăt, găsindu-şi pînă la urmă, un drum propriu unde „negativii" din hîrtie sînt spulberaţi de vînt. Autorul îşi explică intenţiile: „Am vrut să arăt prin acest film că fiecare dintre noi poate suferi ofense. Cu toate acestea, fiecare dintre noi poate găsi în el însuşi demnitatea şi curajul de a se lupta pentru propriul lui viitor". Pelicula a cîştigat premiul pentru originalitatea tehnicii la festivalul de la Ottawa în 1988 şi, împreună cu **Omul care planta pomi**, Marele Premiu la Annecy, în 1987.

Cine vrea pielea iepuraşului Roger?

Cine anticipa că Steven Spielberg „merge la sigur", investind în acest lung metraj ce combină cu meşteşug şi în proporţie inspirată desenul animat şi filmarea reală ar fi cîştigat un pariu spectaculos. Premisele erau desigur promiţătoare: un subiect scris de însuşi Walt Disney cu priceperea lui inegalabilă de a povesti cum binele învinge răul, o poveste atrăgătoare ce glorifică prietenia şi are atu-ul includerii în tramă a unor celebre personaje ale animaţiei: Donald, Mickey Mouse, Bugs Bunny. Ba chiar şi Betty Boop, vînzătoare de ţigări apare în preajma eroului principal, iepurele Roger, locuind ca şi el în **Toontown**, o suburbie a Hollywood-ului locuită de **toons**,, creaturi bidimensionale binecunoscute iubitorilor de desen animat. De eliberarea protagonistului pus sub acuzaţie de crimă pasională depinde salvarea acestei lumi care reprezintă, în ochii milioanelor de spectatori, revanşa fanteziei asupra cotidianului cenuşiu. Salvatorul face parte din cealaltă tabără, a oamenilor în carne şi oase şi este un detectiv particular cam mototolit şi cam lipsit de haz, interpretat însă cu simţul umorului de actorul Bob Hoskins care şarjează o întreagă tipologie detectivă cu aură eroică. Spielberg a încredinţat regia părţii jucate lui Robert Zemekis, cineast rodat în ale suspensului (cunoscut nouă ca autor al unui science-fiction, **Evadaţi din viitor**) iar partea de animaţie englezului Richard Williams. Mariajul dintre cele două tehnici este perfect, gagurile au savoare şi prospeţime iar ansamblul cîştigă ataşamentul nu numai pentru captivanta lui atractivitate, ci şi pentru ideea promovată: lumea ar fi mai săracă fără desenele animate.

D. D.

Aventuri mai mult sau mai puţin fantastice
(Călătorie în Melonia
de Per Ahlin)

(Urmare din pag. 153)

Guido Manuli şi Bruno Bozzetto, belgianul Raoul Servais sau românii Radu Igazsag şi Zeno Bogdănescu au contribuit substanţial la înnobilarea plasticii în filmul de animaţie. Afirmarea noutăţii a căpătat şi forma abordării unor noi tehnici şi a unor noi „materiale de animat".

Una dintre cele mai ingenioase pelicule ale deceniului este **Posibilităţile dialogului** de Jan Svankmajer (Cehoslovacia), cîştigătorul Marelui Premiu la Festivalul de la Annecy, în 1983, pentru inteligenţa compunerii unor portrete din obiecte animate, după modelul artistului medieval Archimboldo care crea uimitoare măşti din elemente banale: legume, pietre, pantofi, ceasuri, etc.

Chiar şi un clasic al animaţiei ca Ion Popescu-Gopo s-a consacrat în acest deceniu experimentului. După ce a realizat o suită de filme-şcoală ce inventariază majoritatea procedeelor şi tehnicilor, a trecut la valorificarea acestora într-o peliculă de remarcabilă expresivitate plastică şi emoţională unde figurează un ataşant portret de femeie, folosind ca „materie primă" părul, **Tu** (1983), cîştigătorul premiului „Dragonul de argint" la Festivalul internaţional de scurt metraj de la Cracovia.

Un rol covîrşitor în afirmarea noutăţii îl joacă desigur festivalurile specializate, a căror strategie de luptă împotriva concesiilor comerciale a căpătat în anii '80 un şi mai apăsat contur. Celor mai prestigioase festivaluri competitive internaţionale (de la Annecy, Zagreb, Ottawa, Varna), desfăşurate sub patronajul selectiv al A.S.I.F.A., li s-au adăugat în acest deceniu altele: cel de la Hiroshima (la prima ediţie, în 1985, premiul pentru debut a revenit filmului nostru **Fotografii de familie** regizat de Radu Igazsag) şi cel de la Shanghai iniţiat în 1988.

Cum posibilităţile de difuzare ale scurt metrajului rămîn, totuşi, reduse, şansa oferită de festivaluri de a vedea cele mai interesante pelicule, uneori de reformatoare noutate, este unică. Am ales dintre acestea nouă care, premiate sau nepremiate, îşi vor găsi cu siguranţă locul într-o istorie a „artei a opta".

Dana DUMA

Asterix: o vedetă. în toată puterea cuvîntului (serial de Paul şi Gaëtan Brizzi)

Magazinul de curiozităţi

În perimetrul mai îngust sau mai lat al ecranului, de-a lungul a peste nouă decenii de cinema, mulţi actori şi personajele lor şi-au aflat celebritatea. Mereu noi „valuri" de vedete preiau într-o ştafetă nonstop „idealul" secret al fiecărui spectator, ţinînd pasul cu evoluţia societăţii în general şi cu gustul personal, în special. Oricît de trecătoare ar fi modele, privilegiul cinematografului este să fixeze în imagini clipe şi chipuri care au scris istoria artei a şaptea, reflectînd, în fond, chiar istoria oamenilor.

Odată cu era computerelor, arta în curînd centenară, s-a lăsat măsurată în date, cifre, recorduri, topuri. Se cunosc astăzi cu precizie care au fost cei mai ecranizaţi autori, cele mai jucate personaje, cei mai de succes şi cei mai imitaţi actori, cele mai rentabile filme, ce subiecte au provocat cele mai numeroase remake-uri, ce sport a inspirat cel mai mare număr de scenarii (în paranteză fie spus, fotbalul şi boxul) etc. etc. etc.

Toate aceste performanţe oferă, în ultimă instanţă, ca orice statistică, premisa unor judecăţi de valoare.

Iată doar cîteva din aceste bilanţuri, pe care le-am putea expune într-un imaginar „magazin al curiozităţilor cinematografice". Fiecare trasează în felul lor, un contur al planetei-cinema.

Succesul, această necunoscută

Legile succesului rămîn mereu necunoscute iar singurele sale unităţi de măsură — premiile şi box-office-ul — ne pun adesea în faţa unor concluzii contradictorii. Dacă la intrarea (sau ieşirea) unei cinemateci din Bucureşti, Roma, Stockholm..., am organiza un plebiscit ad-hoc şi am întreba

Echilibrul între popularitate în epocă și prestigiul postum: Mary Pickford

„Cînd am văzut-o prima dată era atît de frumoasă încît am leșinat"! John Barrymore despre Mary Astor (în *Beau Brumell*. 1923)

spectatorii, care dintre actorii din cinematografia universală reprezintă, pentru ei, un capitol din istoria filmului, mai mult ca sigur numele unor Garbo, Dietrich, Bergman sau Chaplin, Cooper, Newman nu vor lipsi. Și totuși, în anii cînd aceștia făceau marile lor filme, au fost absenți de pe lista celei mai mari distincții naționale a breslei: Oscarul, ca și de pe primele locuri ale box-office-ului autohton. Să urmărim acest paradox fără a încerca să lămurim inexplicabilul: ce face un succes?

Cum știm, Chaplin nu a fost niciodată recompensat cu premiul Oscar ca interpret sau regizor. Creatorul celui mai popular personaj din istoria cinematografului: Charlot, a primit statueta doar pentru întreaga sa operă, într-un gest obligatoriu reparator, abia în 1971, cînd avea 82 de ani. Dietrich și Garbo nu au figurat niciodată printre învingători în cursa Oscarului, iar Paul Newman a absentat vreme îndelungată dintre laureații celor mai buni interpreți. Abia după ce a candidat nu mai puțin de șapte ori la acest titlu, în 1986, primește un Oscar pentru rolul din **Culoarea banilor,** filmul lui Martin Scorsese. Actorul împlinise atunci 62 de ani și, dezamăgit de atîtea eșecuri anterioare, nici nu se prezentase în seara Galei.

Rudolph Valentino, idolul romantic al anilor '20 a fost cotat la paritate cu demult uitatul Wallace Reid

Surprizele sporesc dacă încercăm să comparăm lista laureaților Oscarului cu cota lor la box-office, indicînd, de la an la an, actorii care au atras cel mai mare număr de spectatori în sălile de cinema. Gary Cooper — prototipul junelui prim trei decenii — recompensat cu trei premii Oscar (pentru **Sergentul York** în 1941; șerifu din **La amiază,** westernul lui Fred Zinnemann în care suspensul hitchcockian trecea înaintea acțiunii, în 1952; și un Oscar pentru întreaga sa carieră, în 1960) a ocupat locul I la box-office doar într-un singur an: 1953. Spencer Tracy are o poziție și mai ciudată. Acest Jean Gabin al Americii, creatorul unei galerii de personaje originale în peisajul hollywoodian, de altfel de două ori laureat al Oscarului (1937—1938), nu a ajuns nici măcar o dată în fruntea box-office-ului. În schimb, Bing Crosby a ocupat locul I în topul celor mai rentabile vedete.

Oricît s-ar părea de ciudat, nici Marlene Dietrich nici Garbo n-au primit Oscarul de interpretare și nici n-au ocupat locul I la box office

timp de cinci ani consecutiv (din 1944 pînă în 1948!). Popularitatea sa era atît de mare încît despre el se spunea că dacă ar candida la președinția Statelor Unite s-ar instala cu siguranță la Casa Albă! Tot succesul de popularitate i-a adus probabil și Oscarul 1944, pentru un film și un rol cu totul oarecare, **Merg pe drumul meu.** Dar cîți dintre cinefilii de azi l-ar include într-o istorie a cinematografului?

La egalitate cu Bing Crosby se află, din 1915 și pînă azi, numai alți trei actori. John Wayne (locul I la box office în 1950—51—54—63—71), al cărui succes se justifică și datorită genului cel mai popular și specific american cu care practic s-a identificat: westernul, el fiind socotit cow boy-ul număr 1. Ceilalți doi sînt Rock Hudson și Burt Reynolds și ei de cinci ori pe locul I (1957—59—60—61—62 și respectiv din 1978 pînă în 1982). Deși, tot amîndoi dețin odată cu trecerea anilor un loc secund în preferințele spectatorilor. În schimb, figurează cîte o singură dată în topul încasărilor actori ca James Stewart — 1955; William Holden — 1956; Jack Lemmon — 1964; Lee Marvin — 1965; Sidney Poitier — 1968. Între cei prezenți de două ori în topul încasărilor se află: Lon Chaney — 1928, 1929; Bob Hope — 1943, 1949; Sean Connery — 1965, 1966; Paul Newman — 1969, 1970. Prezența cea mai surprinzătoare în această categorie este însă cea a lui Rudolph Valentino, idolul romantic al anilor '20, al cărui sfîrșit, la 31 de ani, a provocat mai multe sinucideri și a cărui înmormîntare a căpătat proporțiile unui eveniment național, se află pe locul I tot de două ori; în 1924 și 1925, la paritate cu demult uitatul Wallace Reid — 1919, 1920.

De trei ori pe locul I la box-office figurează îndreptățit Clark Gable, Mickey Rooney, Robert Redford, dar și Will Rogers, (1933, 34, 35), a cărui filosofie „de doi bani" a cucerit, atunci întreaga suflare cinematografică, dar fără să lase urme în istoria artei a șaptea.

În sfîrșit, doar doi actori au primit, în cele nouă decenii de cinema, votul popular de patru ori: Douglas Fairbanks și Clint Eastwood. Asocierea celor doi peste ani este concludentă pentru constanta propensiune a spectatorului american către filmul de acțiune și aventură.

Paralela dintre premiile Oscar, box-office și locul ocupat pentru eternitate în timpul cinematografic nu este mai puțin deconcertantă în privința actrițelor. Singura vedetă (dintre actori și actrițe) încununată de patru ori cu Oscarul pentru cea mai bună interpretare într-un rol principal este Katharine Hepburn (1932/1933, 1944, 1967, 1981). Ea a fost una dintre puținele actrițe de anvergură rămasă activă din anii '30 pînă în anii '80, impu-

Katharine Hepburn deține recordul absolut al premiilor Oscar: de patru ori laureată! (cu David Manners)

nînd un stil unic în Cetatea filmului, mai întîi alături de primii ei parteneri (Johnny Barrymore, Douglas Fairbanks jr.) pînă la cei cu cotă la zi ca Peter O'Toole sau Nick Nolte, știind să depășească toate modele și să folosească toate vîrstele. Totuși, Katharine Hepburn s-a aflat pe locul întîi la box-office doar o singură dată: în 1969 (anul următor turnării filmului **Leul în iarnă**), bătînd un alt record: a fost la 60 de ani, cea mai vîrstnică actriță care să fi ocupat acest loc.

De trei ori laureată a Oscarului (de două ori pentru un rol principal în **Casablanca** — 1944 și **Anastasia** — 1954; și o dată pentru rol secundar în **Orient Express**, — 1974), Ingrid Bergman, actrița hollywoodiană cu cei mai mulți admiratori pe toate meridianele, figurează o singură dată pe locul I în topul încasărilor de peste ocean (în 1946).

Tot o singură dată s-au clasat în decursul anilor: Joan Crawford, Greer Garson, Grace Kelly, și, mai recent, Ali MacGraw, Diane Keaton, Meryl Streep, Sally Field, Tatum O'Neal. Aceasta este cea mai mică laureată a Oscarului, preluînd, după ani și ani, ștafeta de la Shirley Temple, care a fost însă o mare răsfățată a box-office-ului în anii '30, ocupînd cinci ani consecutiv locul I (1934—1939).

Dintre actrițele aflate de două ori pe primul loc s-o numim pe Clara Bow, Janet Gaynor, Bette Davis și, mai recent Elizabeth Taylor și Jane Fonda. La paritate cu ultimele două (de altfel capete de afiș în superproducția anilor '60 și respectiv în filmul politic al anilor '70, creatoare a unor personaje caracterizante pentru un anume ideal și moment social) tot de două ori pe locul întîi la box-office (în 1981—1982) se află cîntăreața de muzică country Dolly Parton: Ajunsă via voce pe ecran, ea a reușit să le egaleze, numai datorită popularității ei de cîntăreață, după doar un prim rol în comedia socială **De la 9 la 5**.

Spre deosebire de Bing Crosby, singurul cîntăreț-actor cu o cotă atît de ridicată, pe lista actrițelor care s-au impus în fruntea celor mai rentabile vedete și datorită muzicii se află și Doris Day. Ea a cunoscut un succes instantaneu după primul film (**Romanță în larg**, 1948) și a acaparat locul I la box-office timp de șase ani (1959—60, 62, 63, 64, 65) fără însă să personaje ei să fi depășit farmecul agreabilității sau al divertismentului pe gustul zilei. Tot de șase ori în topul box-office-ului s-a plasat Barbra Streisand (1970—72, 73, 74, 75, 77). Calitățile ei de comediană nu pot fi negate, totuși excepționala popularitate a „fetei nostime", într-un deceniu cînd atîtea actrițe au creat personaje contemporane care au schimbat radical fața Cetății filmului, s-a datorat, parcă, tot muzicii. Primele ei succese au fost, de altfel, exuberantele musical-uri **Funny Girl, Hello, Dolly** și au continuat cu **Funny Lady, S-a născut o stea** etc. chiar dacă între ele actrița nu a jucat întotdeauna pe note. În comparație cu succesul ei este mai greu de explicat poziția ocupată la box-office de Julie Andrews și ea o stea a cîtorva musicaluri de supersucces **(Sunetul muzicii, Mary Poppins)** prezentă pe locul I doar de trei ori: 1966, 67, 68.

Recordul absolut al box-office-ului feminin și masculin pe ecran — opt ori locul întîi (consecutiv între 1942—1951) — îl deține tot o dansatoare-cîntăreață: Betty Grable, deși, astăzi, nu face parte din filmoteca de aur. Startul popularității ei s-a datorat însă războiului. În acele zile, pentru sutele de mii de soldați americani aflați departe de casă, luptînd pe fronturile antifasciste, ea a întruchipat fata ideală. Totuși menținerea cotei ei cinci ani după terminarea războiului ține tot de acel coeficient de inexplicabil ce intră în compoziția oricărui succes.

O altă întrebare rămasă fără răspuns ridică și Marilyn Monroe. Simbolul necontestat al sex-appeal-ului, încă azi la 28 de ani după dispariția ei, subiect de cult pentru fanii adunați în zeci de cluburi ce-i poartă numele, actrița despre care s-au scris cel mai mare număr de cărți biografice, amintiri, de ficțiune etc., Marilyn Monroe a fost numai de trei ori în vîrful box-office-ului (1953—1955). Cu același număr de puncte, în toată istoria Hollywoodului, au mai fost Julie Andrews și Norma Talmadge (pentru anii 20).

Un loc aparte între actrițe, ca și soțul ei Douglas Fairbanks între actori, singura de șase ori pe locul 1: Mary Pickford. Ea reabilitează într-un fel echilibrul între popularitatea în epocă și prestigiul postum, de care filmele și personajele ei se bucură în cinematecile contemporane. Dar și în cazul ei o neconcordanță: a fost doar o singură dată laureată a premiului Oscar.

Trei super-recorduri datorate în exclusivitate muzicii: Betty Grable, Bing Crosby (aici cu Joan Fontaine) și Dolly Parton

La paritate: Douglas Fairbanks și Clint Eastwood

Originalul și imitațiile sale

Charles Chaplin a împlinit în aprilie trecut 100 de ani de la naștere, iar faimosul său personaj, confundat pînă la identitate cu creatorul său: Charlot a celebrat venerabila vîrstă de trei sferturi de secol de cînd nu contenește să farmece copii mai mici și mai vîrstnici, de pe toate meridianele. Nu este de mirare deci că Charlot mai deține încă un record (pe lîngă multe altele) și anume acela de a fi fost personajul cel mai imitat ca atare, pe ecran, de alți actori.

Leslie Henson a fost cel dintîi care l-a imitat, în 1916, într-un film de James Barrie **The Real Thing At Last** (Anglia), în care noul Charlot interpreta un producător preocupat să monteze „Macbeth" într-o versiune contemporană. În același an, Charlot mai apărea în Anglia, jucat de Fred Evans și în Australia, de Ern Vockler. Le urmează Graham Douglas în Statele Unite și două versiuni cinematografice ale vagabondului realizate în China (1922), Charlot fiind interpretat de un englez, Richard Bell.

În Japonia, interpretul lui Charlot a fost Katsuo Mikoshiba și despre el se spune că a reușit cea mai perfectă asemănare cu modelul (în fotografie). În 1926, în Anglia, Chick Wango preia aidoma rolul lui Charlot; iar în Germania, un actor îi parafrazează pînă și numele, apărînd pe generic drept Charlie Kaplin. Odată cu anii '30 aceste imitații încetează. În ultimii ani, la Hong Kong reapare un imitator al lui Charlot într-o serie de filme comerciale alături de autohtonul Kung Fu.

Charlie Chaplin în *Circul* și „sosia" sa japoneză: Katsuo Mikoshiba

topuri și bilanțuri IX

Viața ca un scenariu

Tot la capitolul curiozități reținem transpunerea pe ecran nu a unor personaje celebre, ci a unor episoade reale din viața unor mari actori, în alte interpretări.

Povestea Dianei Barrymore (1921—1960), încercînd să-și scape tatăl, marele actor John Barrymore, de patima băuturii, este susținută de Dorothy Malone și Errol Flyn, în **Prea mult, prea repede** (scenarist și regizor Art Napoleon, după memoriile Dianei Barrymore — 1958). Flagelul provocat de același viciu în Cetatea filmului, a cărui victimă a fost și faimosul comic excentric W.C. Fields (1879—1946), a fost retrăit pe ecran în interpretarea lui Rod Steiger. În rolul iubitei sale Carlotta Monti, care și-a neglijat cariera spre a-l îngriji, Valérie Perrine.

Biografiile marilor actori, după ce au ieșit din scena vieții, au fost, adesea scenarizate la Hollywood, fiind folosite ca un magnet sigur la public.

Astfel, Humphrey Bogart a fost interpretat de Kevin O'Connor; Joan Crawford de Faye Dunaway;

Clark Gable de James Brolin; soția sa Carole Lombard, într-un alt film, a fost jucată de Jill Claybourgh.

Bomba explozivă a anilor '20, Jean Harlow a fost recreată, în două versiuni, de Carroll Backer și de Carol Lynley;

Liubov Orlova, marea actriță și cîntăreață a scenei și filmului sovietic din anii '30, a căpătat la Hollywood, în semn de omagiu pentru talentul ei de dansatoare și cîntăreață, chipul lui Ginger Rogers. Filmul a fost regizat chiar de soțul Liubovei Orlova, Grigori Alexandrov.

Idolul anilor '20. Rudolph Valentino a fost recreat, în 1951, de Anthony Dexter și de Nureev, în 1977, într-o grandioasă montare a regizorului britanic Ken Russell.

Betty Hutton a rememorat pe ecran, în 1947, cariera uneia dintre stelele filmului mut: Pearl White.

Povestea lui Al Jolson (1946) și **Jolson cîntă iar** (1949), ambele cu Larry Parks în rolul titular și chiar cu vocea lui Al Jolson (1886—1950) în ambele; El apare chiar într-o secvență din primul film, reamintind spectatorilor cine a fost interpretul celui dintîi film sonor din istoria cinematografului.

Povestea lui Buster Keaton reia flagelul alcoolismului în chiar existența marelui și inimitabilului comic al filmului mut, în interpretarea lui Donald O'Connor.

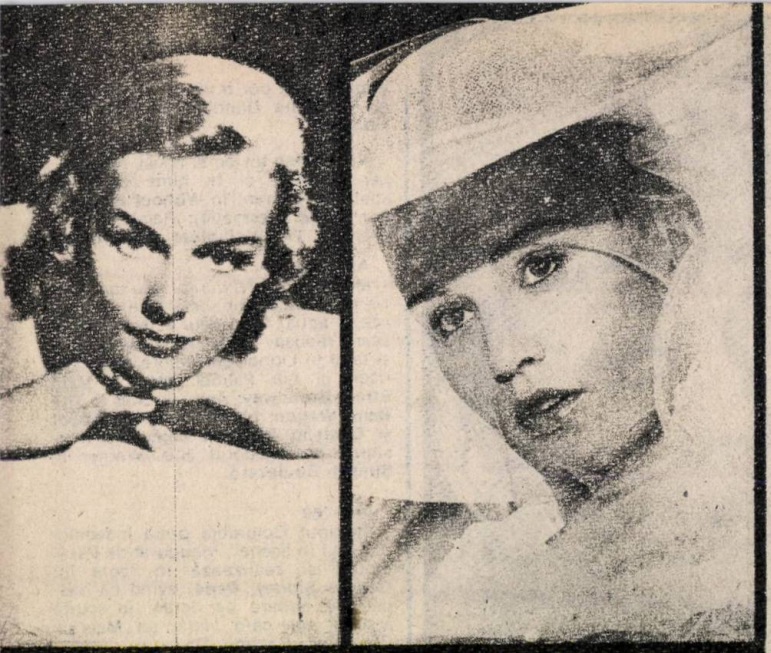
Două actrițe s-au încumetat să o joace pe Marilyn Monroe așa cum a trăit în realitate: Misty Rowe în **La revedere, Norma Jean** (1975) și Catherine Hicks în **O poveste nespusă** (1980), de fapt, ecranizarea biografiei actriței așa cum a scris-o Norman Mailer.

Dintre poveștile tragice care pavează drumul spre glorie al actorilor, cea a lui Frances Farmer (1914—1973) este și cea mai zguduitoare prin implicațiile ei asupra duritații și cinismului lumii spectacolului american. Jessica Lange (abia lansată pe orbita supervedetelor, după ce realizase, în regia lui Bob Raphalson, **Poștașul sună întotdeauna de două ori!**), propune ecranizarea biografiei actriței Frances Farmer, victimă a mecanismului devorator al producătorilor de la Hollywood. Propunerea este întîmpinată cu acel faimos: Nu! Printre cei ce au refuzat să facă filmul se numărau nu doar producătorii, ci chiar regizori de renume ca Bob Fosse sau Bob Raphalson. Povestea lui Frances Farmer era povestea unei personalități feminine înzestrată cu o cinegenie și un talent care ar fi putut-o destina unei strălucite cariere. Actrița a înțeles însă să le pună în valoare pentru a sfida tabuurile hollywoodiene și puritanismul modului de viață american. În anii '30, lucrează pentru RKO și pentru Samuel Goldwyn, — fiind socotită de regizorul Howard Hawks (după ce au filmat împreună celebrul **Come and Get it** — 1936): „Cel mai talentat star cu care am filmat pînă acum". Dar personalitatea actriței devenea tot mai jenantă. Dorința ei de a interpreta roluri care să spună, într-adevăr, ceva despre societatea în care trăia, într-o vreme cînd, la Hollywood, actrițele trebuiau să se supună dictonului: „Fii frumoasă și taci!", a fost calificată drept incomodă de către cei ce dețineau puterea în Cetatea filmului, în așa fel încît actrița Frances Farmer s-a văzut nevoită să părăsească platourile și să se îndrepte către scenă. La New York, în cadrul de două ori faimosului Group Theatre: (pentru vederile sale de stînga și pentru platforma sa estetică), Frances lucrează cu Elia Kazan, Lillian Hellman și Clifford Odets (ultimii doi numiți se vor număra printre viitorii „proscriși" ai Hollywoodului, în anii „vînătorii de vrăjitoare"). Dar și acolo, producătorii hollywoodieni nu-i dau pace. Dacă ei au respins-o, ea nu-și putea afla celebritatea în altă parte. Lui Odets i se propune să facă film în schimbul excluderii actriței din compania sa. Tîrgul se încheie. Puținele filme pe care le-a realizat Frances Farmer (doar șase între 1935—1942), în acea stare de hărțuială continuă cu producătorii, nu-i pot servi de suport moral. Actrița se refugiază — ca atîtea altele de pe meleagurile californiene — în alcoolism și droguri. Urmărirea necruțătoare continuă. Producătorii, luîndu-și aliată chiar propria ei mamă, profită de dezechilibrul nervos al actriței și determină internarea ei într-un spital de boli mintale, unde este supusă unui brutal tratament psihiatric și unde va rămîne un număr de ani, timp în care suferă și o operație pe creier care îi mutilează cu totul personalitatea. După acest tragic episod a avut o singură revenire pe ecran, în 1958.

Faptele vieții ei — readuse pe ecran prin perseverența și talentul actriței Jessica Lange — nu au fost agreate nici de Hollywoodul anului 1982, adică după patru decenii. Filmul, socotit la rîndul său incomod, nu e reținut în palmaresul Oscar-ului, deși Jessica Lange face una dintre cele mai remarcabile creații actoricești din ultimul deceniu, iar monterul Graeme F. Clifford, instalat cu acest prim film în scaunul regizoral, face dovada unei concentrări artistice remarcabile. Important este că filmul a fost făcut și că biografiile actorilor transpuse pe ecran nu mai erau destinate doar strălucirii miturilor Hollywoodului, ci și dezastrelor cu care adesea ei, actorii, și-au plătit gloria.

„Ceea ce i s-a întîmplat lui Frances Farmer i se poate întîmpla, azi sau mîine, oricărei alte tinere actrițe, spune Jessica Lange. Frances numai nebună n-a fost. Ea era doar în avans față de epoca ei și a reprezentat o sfidare pentru establishmentul

Biografia Carolei Lombard re-creată de Jill Claybourgh



Tragica existență a actriței Francis Farmer în înfruntarea ei cu Cetatea filmului reconstituită în interpretarea Jessicăi Lange.

producătorilor, pentru că a fost prea sinceră, prea curajoasă și nu a acceptat să le facă jocul!" Diagnosticul actriței Jessica Lange este valabil și pentru o sumedenie de alte cazuri care fac, în felul lor, una din „modele" psiho-sociale ale Hollywoodului. Astăzi, nu avem nici un motiv să credem că Frances Farmer nu și-ar fi aflat locul lîngă Fonda, Field, Streisand, Hawn sau Lange. De altfel, dintre numeroasele victime ale autocrației producătorilor, se află, în anii din urmă, și Raquel Welch. În proces cu titanul Metro Goldwyn Mayer, iritat că actrița a îndrăznit să-l înfrunte public, ea s-a văzut — în ciuda cotei ei excepționale de popularitate și a reparațiilor financiare primite — respinsă de pe platouri.

■

Totul de vînzare

Titlul filmului lui Andrzej Wajda **Totul de vînzare** este într-adevăr emblematic și pentru o artă care nu se poate face fără bani și încă foarte mulți. Dacă, în majoritatea cazurilor, viețile actorilor au fost transpuse pe ecran fără voia lor, ei fiind de mult dispăruți, nu puțini sînt actorii care au acceptat apariții în filme de ficțiune sub identitatea lor reală pentru a-și spori sau menține publicitatea, ceea ce în cinema se traduce printr-un plus de cîștig. Cam 160 de actori s-au „jucat" pe ei înșiși pe ecran. Să ne rezumăm la cîteva exemple.

Anii '20. Într-o primă încercare de a arăta Hollywoodul așa cum era, un film intitulat chiar **Hollywood** reunește pe ecran cîteva dintre vedetele sale de la început. Mary Pickford, Mary Astor, Gloria Swanson, Constance și Norma Talmadge, Betty Compson, Douglas Fairbanks, Ben Turpin, Pola Negri, Greta Garbo și clasicul ei partener John Gilbert apar — așa cum erau în realitate — în **A Man's Man.** Mary Pickford și Douglas Fairbanks acceptă să apară într-un film sovietic **Sărutul lui Mary Pickford** în regia lui Serghei Komorov. Charles Chaplin împreună cu Douglas Fairbanks pot fi văzuți în **Show People** iar Norma Shearer, în **Married Flirts.**

Anii '30. Mult mai puțin numeroase aceste filme. Pot fi văzuți Betty Compson în **Hollywood Boulevard;** Jackie Coogan în **Free and Easy (Liber și fără griji),** Al Jolson și Buster Keaton în **Cavalcada Hollywoodului.**

Anii '40.

Este decada în care se fac cele mai numeroase filme de acest fel. Înainte de război ele exprimau euforia Cetății filmului în fața propriului succes, acesta va pălî în anii postbelici din multiple motive și, nu în ultimul rînd, în urma apariției televiziunii ca produs de consum. Filmele realizate în timpul războiului urmăreau, prin aglomerarea de vedete prezentate așa cum erau în viața de fiecare zi, să întrețină moralul combatanților de pe fronturile antifasciste. Un succes deosebit în această campanie susținută de staruri a fost **Thanks Your Lucky Stars (Mulțumește norocului)** un musical de război în regia lui David Butler, reunind pe generic pe cei mai aplaudați actori ai momentului: Humphrey Bogart, Bette Davis, Olivia de Havilland, Errol Flynn, John Garfield, Ida Lupino, în „rolul" lor de fiecare zi. **It's A Great Feeling (Ce bine mă simt)** este o farsă care a beneficiat de apariția lui Henry Fonda, Edward G. Robinson, Doris Day, Gary Cooper.

→

Nu au jucat niciodată împreună, dar Ginger Rogers a fost pe ecran Liubov Orlova, chiar în regia soțului acesteia: Grigori Alexandrov

Joan Crawford, favorita publicului feminin, a fost interpretată pe ecran de Faye Dunaway

Joan Crawford, Errol Flynn, Danny Kaye, Patricia Neal, Jane Wyman, Eleonor Parker — și Ronald Reagan — destinată tot solidarizării actorilor cu cei de pe front. În **Star Spangled Rhythm** (regia George Marshall) un portar de la Paramount spune fiului său, un marinar venit în permisie, că a ajuns mare producător. Din nou o intrigă-pretext pentru a prezenta pe ecran toți actorii aflați pe statele de plată ale studioului. Dintre ei: Anne Revere, Bob Hope, Bing Crosby, Paulette Goddard, Veronica Lake, Dorothy Lamour, Ray Milland, Frenchot Tone, Dick Powell, Alan Ladd și alții. **Variety Girl** este tot o producție Paramount care, pe lîngă actorii din filmul precedent, mai invită pe ecran și tinere speranțe. Printre acestea: Burt Lancaster! Un alt super-show în care actorii apar ca ei înșiși, a fost **Stage Door Canteen (Cantina teatrului).** Și-au dat concursul Harpo, Marx, Paul Muni, Merle Oberon, Katharine Hepburn, Johnny Weissmuller. Din nou într-un super spectacol destinat frontului **Follow The Boys (Mergi după băieți)** pot fi văzuți: Orson Welles, Marlene Dietrich, Jeanette Mac Donald.

Jucîndu-se tot pe ei înșiși, nu în super-show-uri, ci în filme obișnuite apar: Cary Grant în **Without Reservation (Fără rezervație);** Ralph Richardson în **The Volunteer (Voluntarul).**

Anii '50

Moda supershowurilor sau mai bine zis posibilitățile financiare de a le realiza, a apus. Procedeul este păstrat la scară redusă. Astfel, Ethel Barrymore și tatăl ei Lionel Barrymore, Rex Harrison și Lili Palmer apar în **Main Street Broadway;** Ava Gardner în **The Band Wagon;** Mack Sennett în **Abbot și Costello întîlnesc compania Keystone;** producătorul H.B. Warner în **Sunset Boulevard.**

Anii '60

Studioul Columbia preia îndemnul „cu toții în scenă", inaugurat de Paramount și realizează în regia lui George Sidney, **Pepe,** avînd ca oaspeți de onoare pe ecran, în scurte apariții, tot ca-n viață, pe Maurice Chevalier, Sammy Davis jr., Jimmy Durante, Zsa Zsa Gabor, Greer Garson, Jack Lemmon, Kim Novak, Debbie Reynolds, Frank Sinatra. Tot în această decadă, și pentru prima dată într-o producție americană, este invitat un actor european să se joace pe sine, într-o ficțiune. Un băiețel se îndrăgostește de Brigitte Bardot. Cînd vizitează împreună cu familia, Parisul, o întîlnește pe actrița franceză „în carne și oase": **Dear Brigitte** de Henry Koster. Intriga atestă voga actriței franceze și dincolo de ocean, în anii '60.

Anii '70

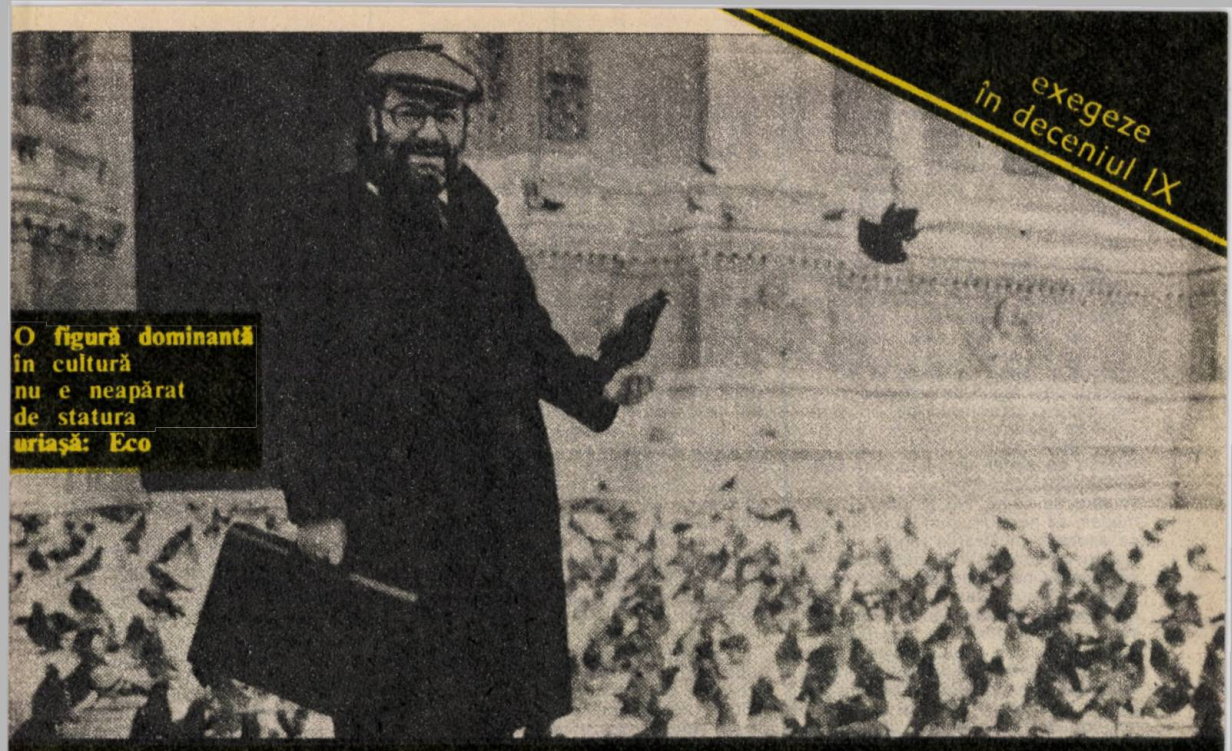
Reținem cîteva apariții ale unor actori de prestigiu, în filme mai mult sau mai puțin comerciale: Gloria Swanson în **Aeroportul;** Liv Ullmann și Peter Ustinov în **Players (Jucătorii);** Natalie Wood în **Candidatul** (de Michael Ritchie); Marcello Mastroianni în **L'Ingorso.** Henry Fonda și Michael York în **Fedora.** Julie Christie și Elliot Gould în **Nashville** (de Robert Altman). Tot în scurte apariții, ca în viața de toate zilele, pot fi văzuți, în încercarea lui Mel Brooks de a reactualiza filmul mut: **Silent Movie,** Burt Reynolds, James Caan, Liza Minnelli, Paul Newman, Anne Bancroft, Marcel Marceau și Harry Ritz.

Anii '80.

Procedeul nu pare să mai aibă mulți adepți. Natalie Wood apare în **Willie și Phil** un remake-omagiu la **Jules și Jim** al lui François Truffaut, realizat de Paul Mazursky; George Kennedy în **Modern Romance** — comedie angoasantă scrisă, regizată și interpretată de Albert Brooks. Faimosul Larry Hagman, fratele cel rău din serialul **Dallas,** apare într-o producție suedeză **Mă rușinez,** nu ca J.R., ci ca L.H. Dintre oaspeții „în carne și oase" ai păpușilor Muppets amintim pe Elliot Gould și Liza Minnelli. În Europa, Fellini, Anita Ekberg și Marcello Mastroianni sînt ei înșiși într-un film despre cum se face un film: **Interviul** „dat" de Fellini.

Grupajul „Magazinul de curiozități" este realizat de Adina Darian

Au încercat (fără să reușească) s-o re-creeze pe Marylin Monroe



O figură dominantă în cultură nu e neapărat de statura uriașă: Eco

La început, filmul s-a exprimat aproape exclusiv în registrul comic. „Comedia era rege!". Cînd a evoluat (oare filmul mut nu era evoluat?) cinematograful s-a complicat, comedia s-a complicat pînă la rarefiere. De ce este mai puțin comic filmul de astăzi? De ce comicii sînt altfel decît cei fără voce? De ce spectatorul rîde încă la filmul mut și zîmbește la comedia modernă? De ce tragedia este universală și comedia nu? Acestor întrebări și încă altora le răspunde:

Umberto Eco:

Comicul și regula

Am să mă limitez să examinez un singur aspect din toate cîte se înscriu în problematica comicului, considerîndu-le pe celelalte soluționate. Este posibil ca această problemă să fie impropriu formulată și contestabilă ca problemă. Ceea ce nu exclude totuși ca ea să fie, în ea însăși, un „endoxon" de care trebuie să se țină seama. Oricît de simplistă ar părea problema comicului astăzi în lume, conține cîțiva germeni de adevăruri problematice.

Tragicul (și dramaticul) sînt — se spune — universale. După secole, plîngem încă pe Oedip și pe Oreste și sîntem încă răscoliți de tragedia Emmei Bovary. Comicul, dimpotrivă, pare a fi legat de timp, de societate, de antropologia culturală. Înțelegem drama eroului din **Rashomon,** dar nu înțelegem cînd și de ce rîd japonezii. Ne vine greu să-l considerăm comic pe Aristofan, e nevoie de un grad mai înalt de cultură ca să rîdem la un text de Rabelais, decît să deplîngem moartea rătăcitorului cavaler Roland. S-ar putea obiecta, e drept: dar există un comic universal! Tarta cu frișcă azvîrlită în față, de pildă, căderea în noroi a lui Miles Gloriosus ori nopțile albe ale soților depravați din Lysisatata. Dar atunci? S-ar putea spune și că tragicul nu este doar cel universal (mama care-și pierde copilul sau moartea ființei iubite) ci și tragicul mai special. Chiar dacă nu știm ce înseamnă a fi Hamlet, înțelegem totuși ce înseamnă a fi Hamlet. Dar nu înțelegem ce înseamnă a fi Arlecchino, decît dacă știm ce înseamnă a fi Arlecchino. Comicul ar fi, așadar, mai puțin universal decît tragicul.

Dar, în ultimă instanță, ce înseamnă a fi universal? Ce înseamnă a fi tragic? Ce înseamnă a fi comic? Ce înseamnă a fi dramatic? Ce înseamnă a fi grotesc? Ce înseamnă a fi ridicol? Ce înseamnă a fi ironic? Ce înseamnă a fi sarcastic? Ce înseamnă a fi satiric? Ce înseamnă a fi parodic? Ce înseamnă a fi burlesc? Ce înseamnă a fi umoristic? Ce înseamnă a fi spiritual? Ce înseamnă a fi amuzant? Ce înseamnă a fi hilar? Ce înseamnă a fi caricatural? Ce înseamnă a fi absurd? Ce înseamnă a fi nonsens? Ce înseamnă a fi paradoxal? Ce înseamnă a fi oximoronic? Ce înseamnă a fi antifrastic? Ce înseamnă a fi ambiguu? Ce înseamnă a fi polisemic? Ce înseamnă a fi metaforic? Ce înseamnă a fi metonimic? Ce înseamnă a fi sinecdotic? Ce înseamnă a fi alegoric? Ce înseamnă a fi simbolic? Ce înseamnă a fi mitic? Ce înseamnă a fi arhetipal? Ce înseamnă a fi inconștient? Ce înseamnă a fi subconștient? Ce înseamnă a fi conștient? Ce înseamnă a fi supraconștient? Ce înseamnă a fi transcendental? Ce înseamnă a fi metafizic? Ce înseamnă a fi ontologic? Ce înseamnă a fi epistemologic? Ce înseamnă a fi gnoseologic? Ce înseamnă a fi axiologic? Ce înseamnă a fi etic? Ce înseamnă a fi estetic? Ce înseamnă a fi logic? Ce înseamnă a fi matematic? Ce înseamnă a fi fizic? Ce înseamnă a fi chimic? Ce înseamnă a fi biologic? Ce înseamnă a fi psihologic? Ce înseamnă a fi sociologic? Ce înseamnă a fi antropologic? Ce înseamnă a fi istoric? Ce înseamnă a fi geografic? Ce înseamnă a fi economic? Ce înseamnă a fi politic? Ce înseamnă a fi juridic? Ce înseamnă a fi religios? Ce înseamnă a fi mistic? Ce înseamnă a fi ezoteric? Ce înseamnă a fi exoteric? Ce înseamnă a fi popular? Ce înseamnă a fi elitist? Ce înseamnă a fi democratic? Ce înseamnă a fi totalitar? Ce înseamnă a fi anarhic? Ce înseamnă a fi liberal? Ce înseamnă a fi conservator? Ce înseamnă a fi progresist? Ce înseamnă a fi reacționar? Ce înseamnă a fi revoluționar? Ce înseamnă a fi contrarevoluționar? Ce înseamnă a fi neutru? Ce înseamnă a fi indiferent? Ce înseamnă a fi apatic? Ce înseamnă a fi pasiv? Ce înseamnă a fi activ? Ce înseamnă a fi interactiv? Ce înseamnă a fi dinamic? Ce înseamnă a fi static? Ce înseamnă a fi cinetic? Ce înseamnă a fi kinetic? Ce înseamnă a fi mecanic? Ce înseamnă a fi organic? Ce înseamnă a fi vital? Ce înseamnă a fi mort? Ce înseamnă a fi viu? Ce înseamnă a fi nemuritor? Ce înseamnă a fi muritor? Ce înseamnă a fi etern? Ce înseamnă a fi efemer? Ce înseamnă a fi infinit? Ce înseamnă a fi finit? Ce înseamnă a fi nimic? Ce înseamnă a fi ceva? Ce înseamnă a fi totul? Ce înseamnă a fi...

Vinuire i se aduce, Socrate care se stinge lent, ne dă fiori, în vreme ce, fără o inițiere profundă în literatura clasică, nu îți dai seama exact de ce ar trebui să rîzi la Socrate al lui Aristofan. Apare de asemenea o diferență atunci cînd cercetezi lucrări contemporane: toată lumea — indiferent de naționalitate sau nivel cultural — tresare cînd vede **Apocalypse Now** în timp ce, pentru a-l gusta pe Woody Allen e nevoie să fii îndeajuns de cultivat. Danny Kaye nu stîrnește mereu rîsul, idolul scenelor mexicane ale anilor '50, Cantinflas, ne lasă rece. **Commedians** de la televiziunea americană este un serial inexportabil (cine a auzit de Sid Caesar? Lenny

Bruce s-a bucurat oare de succes în Italia?) după cum inexportabili în multe țări ale lumii s-au dovedit a fi și Alberto Sordi sau Toto.

Așadar, nu este suficient să spui — reconsiderînd în parte, poetica lui Aristot — că în tragedie asistăm la decăderea unui personaj de condiție nobilă și că, în fața actului său de încălcare a legii morale și religioase, simțim o anume milă pentru destinul său precum și un sentiment de groază pentru pedeapsa care-l va lovi. (Și care ne-ar putea lovi și pe noi). Tot așa cum nu este de ajuns să spui că în comic ne aflăm în fața încălcării unei reguli de către un personaj pentru care încercăm un sentiment de superioritate ce ne împiedică să ne identificăm cu prăbușirea lui și fără să ne simțim emoționați de faptul că ispășirea sa va avea loc fără nici o vărsare de sînge. Nu putem, de asemenea, să ne mulțumim cu o reflecție ca aceasta: încălcarea regulei de către un personaj atît de diferit de noi ne face să ne simțim siguri de impunitatea noastră, dar, în același timp, ne face să resimțim gustul transgresării — prin persoană interpusă — adică faptul că altul plătește pentru noi. Ne putem îngădui adică să ne bucurăm prin procură de o transgresare a unei reguli pe care în fond și noi vroiam s-o încălcăm, dar fără să fim dispuși să ne atragem riscuri. Toate aceste aspecte funcționează fără îndoială în comic, dar dacă n-ar fi decît aceasta ar fi dificil de explicat de ce între aceste două genuri rivale se înregistrează un asemenea decalaj de universalitate.

Interesul stă (nu numai) în transgresarea regulii și inferioritatea personajului comic, dar și în următoarea întrebare care cred că trebuie pusă: pînă la ce punct sîntem oare noi conștienți de regula încălcată? Să depășim prima interpretare: în tragic regula este universală și, deci, ne simțim implicați în această încălcare. În comic, regula este particulară, locală (limitată la o epocă dată și la o cultură specifică). E limpede că aceasta ar explica decalajul de universalitate: un act de canibalism ar fi în sine tragic, dar noi am considera comic de pildă să vedem cum un chinez canibal și-ar devora semenul folosindu-se de bețișoare și nu de furculiță (desigur, comic ar fi pentru noi și nu pentru un chinez care ar considera gestul acesta ca fiind tragic).

La drept vorbind regulile încălcate în tragic nu sînt în mod necesar universale. Este universală, se spune, oroarea în fața actului incestuos, dar nu și datoria ce ar avea-o Oreste de a-și ucide propria mamă. Ne-am putea întreba de ce astăzi, într-o vreme de mare permisivitate morală, ar trebui să considerăm tragică situația doamnei Bovary? Ea n-ar putea fi tragică într-o societate poliandrică, nici chiar la New York: onorabila doamnă n-ar avea decît să-și consume capriciile ei extraconjugale, dar să nu se plîngă. Provinciala asta nespus de pocăită ar trebui astăzi să ne facă să rîdem, cel puțin tot atît cît ne face să rîdem acel personaj al lui Cehov din „E primejdios să exagerezi" care după ce umple de scuipat o înaltă persoană prin strănuturile sale în tot timpul unui spectacol de teatru, se pierde apoi în scuze împinse pînă la absurd.

Rațiunea profundă a decalajului stă mai degrabă în aceea că tragedia ne reține atenția asupra naturii regulii înainte, în timpul și după săvîrșirea încălcării acesteia. În tragedie, corul este acela care ne inițiază în privința scenariului social (adică în privința codurilor a căror încălcare duce la tragedie). Funcția corului este tocmai de a ne explica, pas cu pas, care este legea. Numai astfel înțelegem încălcarea și consecințele ei fatale. „Doamna Bovary" este, în primul rînd, o operă care ne explică faptul că adulterul este vinovat sau, cel puțin, că el era vinovat în ochii contemporanilor eroinei. **Îngerul albastru** ne spune, de pildă și în primul rînd, că un profesor aflat în deplina lui maturitate nu trebuie să se încurce cu o dansatoare. În **Moarte la Veneția** sîntem avertizați, în primul și în ultimul rînd, că un profesor în deplină maturitate nu se cuvine să facă o pasiune pentru un adolescent. Într-un al doilea stadiu (nu cronologic ci logic) se va spune și de ce acești doi oameni nu puteau evita săvîrșirea încălcării dar spunîndu-ni-se și de ce regula este reconfirmată.

Tragicul justifică încălcarea (în termenii destinului, pasiunii, etc.) dar nu înlătură regula. De aceea este universal. El explică întotdeauna de ce actul tragic trebuie să ne inspire teamă și milă. Ceea ce echivalează cu afirmarea că orice operă tragică este în același timp și o lecție de antropologie culturală și ne îngăduie să ne identificăm cu o regulă care s-ar putea să nu fie și a noastră...

Operele comice consideră regula ca știută și nu sînt deloc preocupate să o repete. Aceasta este ceea ce, cred eu de fapt și ceea ce-mi propun să verific. În termeni de semiotică textuală ipoteza mea ar putea fi formulată astfel: există un artificiu retoric privind figurile gîndirii care, dată fiind existența unui scenariu social sau intertextual deja cunoscut de public, își vădește variația fără ca prin aceasta să facă să fie și explicit în mod discursiv. Ironia arată prea bine că este modalitatea tipică a unei gîndiri care trece sub tăcere normalitatea încălcată. Pentru că ironia este aserțiunea contrariului (contrariul a ce? Contrariul a ceea ce este sau crede că este societatea) și ea moare atunci cînd contrariul contrariului este explicitat.

Ca să afirmi contrariul poți doar să-l sugerezi prin „pronuntiatio", dar contrariul ironiei nu este uzitat. Este de presupus că toată lumea cunoaște cazul, dar nimeni nu trebuie să-l divulge.

Care sînt scenariile pe care comicul le încalcă fără să aibă a le reafirma? În primul rînd scenariile comune, legile pragmatice de interacțiuni simbolice pe care corpul social le consideră ca date. Tarta cu frișcă provoacă rîsul pentru că se presupune că la o sindrofie tarta se mănîncă, dar iată că ea e proiectată în mutra celorlalți. Este nevoie să se știe că sărutatul mîinii presupune să atingi doar cu vîrful buzelor mîna doamnei pentru ca, dimpotrivă, o situație în care cineva apucă zdravăn mîna unei ființe delicate și o jilăvește cu pupături zgomotoase (care se prelungesc pe încheietură pînă la cot) să devină comică.

Tocmai pentru că regulile sînt acceptate — fie chiar și în mod inconștient — încălcarea lor, fără vreun motiv, devine comică...

Acum cîțiva ani, revista „Mad" se specializase în scenete intitulate „Filmele pe care am vrea să le vedem": de exemplu o bandă de răufăcători din vest leagă o tînără de terasamentul căii ferate în prerie: planuri succesive cu un montaj à la Griffith. Trenul se apropie, tînăra plînge, eroii buni sosesc galopînd irezistibil planurile alternative se succed într-un ritm tot mai accelerat și pînă la urmă trenul o ocolește pe tînără. Variațiuni: un șerif se pregătește pentru duelul final după toate legile westernului și în final cade răpus de răufăcători. Un alt erou pozitiv pătrunde în castelul în care răufăcătorii țin ostatică o frumoasă tînără. Traversează salonul, agățîndu-se de lustră și apoi de perdea, angajează un duel spectaculos cu răufăcătorii și cade răpus.

În toate aceste cazuri, ca să existe o încălcare, este nevoie ca regula genului să fie explicită și considerată inviolabilă. Pe cît vreme în comic, regula încălcată este atît de cunoscută și recunoscută încît ea nu mai trebuie reafirmată. De aceea, probabil, carnavalul nu poate avea loc decît o dată pe an. Este nevoie ca regula să fie respectată tot anul ca să te poți bucura de încălcarea ei. Comicul carnavalesc, momentul transgresării, nu poate exista decît cu condiția să existe un fond de respect indiscutabil. În acest sens, comicul n-ar putea fi defel liberator căci pentru ca el să se poată manifesta ca act liberator, ar trebui ca, înainte și după apariția sa, respectul să triumfe.

Comicul nu are nevoie să repete regula pentru că este sigur că ea este cunoscută, acceptată și indiscutabilă.

Comicul este totuși un cuvînt-umbrelă, ca și cuvîntul „joc". Rămîne să te întrebi dacă nu se pot găsi printre

E nevoie de o anume cultură ca să-l guști: Allen și Keaton în *Annie Hall*

diferitele subspecii ale genului atît de ambigue, o formă de activitate care să opereze diferit cu regulile în așa fel încît să îngăduie exerciții în interstițiile tragicului, mizînd pe surpriză și scăpînd acestui obscur exercițiu cu Codul care ar condamna în bloc comicul să fie cea mai bună pavăză și cea mai bună celebrare a Codului.

Cred că am putea depista această categorie în Pirandello la care comicul se metamorfozează în ceea ce s-a numit „umorism". În timp ce comicul este perceperea contrariului, umorismul este sentimentul său. Nu vom discuta această terminologie care este încă îndatorată lui Croce. Dacă un exemplu comic ar fi de pildă o bătrînă decrepită se fardează ca o tinerică, umorismul ne-ar impune aici să ne și întrebăm de ce se poartă astfel bătrînica.

Un alt exemplu pe care îl dă Pirandello este cel al lui Don Quijotte în opoziție cu Astolf așa cum îl descrie Aristot. Astolf care ajunge pe Luna într-un galop fabulos și care, fiind în însărat, caută un han ca orice comis voiajor, este, desigur, un personaj comic. Nu același lucru se întîmplă cu Don Quijotte pentru că îți dai seama că lupta lui cu morile de vînt reproduce iluzia lui Cervantes care s-a bătut, și a pierdut un braț și a fost încarcerat pentru o glorie iluzorie. Aș merge încă mai departe și aș spune că iluzia lui Don Quijotte — care știe, sau ar trebui să știe, așa cum o știe și cititorul că visurile care-l bîntuie pe el fac parte dintr-o lume a imposibilului într-o literatură cavalerească demodată, sînt umoristice. Dar aici ipoteza lui Pirandello o întîlnește pe a noastră. Nu este o întîmplare că „Don Quijotte" începe într-o bibliotecă. Opera lui Cervantes nu considera ca fiind cunoscute scenariile intertextuale după care sînt modelate inițiativele „nebunului de la Mancha" care totuși încalcă logica finală. Ea le explică, le repetă, le repune în discuție, așa cum o operă tragică repune în discuție regula care este încălcată.

Umorismul acționează deci ca și tragicul, cu această deosebire: în tragic, regula reafirmată face parte din universul narativ (Bovary); dimpotrivă în umorism descrierea regulii ar trebui să apară ca o „instance" deși ascunsă, „énontiation" ca și vocea actorului care reflectează asupra scenariilor sociale cărora personajul încredințat lui trebuie să le dea viața și în care el ar trebui să creadă.

Chiar atunci cînd un personaj vorbește de sine însuși și despre sine el se dedublează în judecător și judecat. Mă gîndesc la umorul lui Woody Allen la care frontiera dintre voci este greu de stabilit, sau, ca să spun altfel, greu de auzit. Umorismul ar reprezenta astfel critica conștientă și explicită. Ar fi deci dintotdeauna metasemiotic și metatextual..."

Erau universali! Da, erau Stan și Bran

reper

Un maestru al semnelor

„Umberto Eco este un omuleț foarte prietenos și simpatic" — așa-i descrie un admirator și fost student al lui. El predă o materie atît de complexă și de complicată încît doar cîteva sute de oameni de pe întregul glob îi stăpînesc, de fapt, codurile. Scrierile sale sînt împănate cu citate latinești și glume savante. Se simte mai la largul lui în lumea universitară decît în aceea a spectacolului iar faima de profesor de semiotică la Universitatea din Bologna a lui Eco se revarsă peste cultura italiană ca o umbră de uriaș. Și nu numai asupra culturii italiene, căci reputația lui Umberto Eco este acum internațională. El trece drept un virtuoz care descifrează mesaje umaniste de pe panoplia omenirii.

Eco a devenit peste noapte o celebritate odată cu publicarea primului său roman „Numele trandafirului". Iar filmul realizat după roman i-a dus și mai departe celebritatea. Era și este secretarul Asociației Internaționale de Semiotică și se bucură de reputația de a fi o somitate în materie. Pe de altă parte, rubrica permanentă pe care o ține în influentul săptămînal din Roma, „L'Espresso" (și o deține încă din 1965) i-a atras o mare popularitate precum și statutul de ambasador cultural, prezent la manifestări de înaltă ținută la New York, Paris, Londra, Stockholm, Tokio etc.

Cea mai mare bucurie pe care o mărturisește Eco este că „astăzi pot să-mi cumpăr toate cărțile pe care mi le doresc, chiar și în ediții rare". Aceasta ar fi partea pozitivă a celebrității de care se bucură. Excesele admirative îl fac însă să declare și să repete stăruitor, cu obstinație: „Nu sînt un om al Renașterii. Tot ce-am făcut nu este altceva decît o strădanie încăpățînată de a înțelege mecanismul cu ajutorul căruia conferim sens lumii din jurul nostru". Pretinde chiar că stilul său considerat eclectic ar fi o inevitabilitate istorică.

Umberto Eco vorbește fluent cinci limbi și se simte la el acasă printre clasicii elini. Discută cu aceeași autoritate despre Toma d'Aquino ca și despre ultimele modalități narative ale lui James Bond (despre care afirma odată că este „un amestec inteligent de ingrediente foarte obișnuite"). Cea mai mare parte dintre studiile lui Eco se ocupă de raportul dintre societate și cultura populară — o temă pe care a cercetat-o și a impus-o în universitățile italiene. Aria observației lui s-a extins, de-a lungul anilor, de la „fotbal-mania" (termenul folosit de el este mai aproape de denumirea din lumea anglo-saxonă, soccer-mania) pînă la structura kitsch-ului. Una din cuceririle cele mai impresionante ale lui Eco este abilitatea sa de a scrie și de a se adresa oricărui fel de public.

mari cineaşti dispăruţi în deceniul IX

Iramplasabilii

Deceniul nouă — aşa apare el la o privire din-lăuntrul lui — n-a fost prea generos în talente pentru film. A fost în schimb foarte aspru cu marile personalităţi modelatoare, cu veteranii, cu nemuritorii prin arta lor dar muritori în fiinţa lor. Nu mai puţin de zece realizatori cunoscuţi pe toate meridianele lumii, au părăsit scena vieţii. Unii în puterea vîrstei, alţii în puterea vieţii. Amintindu-i doar pe ei din toţi cîţi au urmat aceeaşi cale, vom realiza pierderea suferită de arta a şaptea în acest deceniu.

● **Alfred Hitchcock** (1899—1980). Hitchcock a transformat groaza într-o formă de artă. I s-a dat numele de maestru al suspensului dar el era maestru a mai mult decît atît.

A sosit la Hollywood în 1939, după ce în Marea Britanie turnase un şir de filme de suspense sclipitoare şi foarte profesional realizate printre care **Cele 39 de trepte** (1935) şi **Femeia dispărută** (1938). În primul deceniu la Hollywood şi-a intrat cu greu în ritm. Apoi a avut realizări: popularul film de dragoste şi mister — **Rebecca** (1940), după care **Notorius** (1946) în fapt un studiu profund despre încredere şi neîncredere în relaţia bărbat-femeie. De la **Străini în tren** (1951) Hitchcock n-a făcut vreun film care să nu fie eveniment cinematografic. **Vertigo** (1958), **Psycho** (1960) şi **Păsările** (1963) sînt adevărate capodopere.

Tehnica sa neasemuită era întotdeauna un mijloc, nu scop în sine. Această tehnică îl captiva şi-l atrăgea pe spectator în lumea de psihoze sumbre şi de identităţi duble. Hitchcock a fost un glumeţ de geniu, dar înapoia acestui profil benign celebru se ascundea un artist ale cărui sensibilităţi erau puse pe aceeaşi lungime de undă cu neliniştile lumii moderne.

● **George Cukor** (1899—1983). Filmele lui George Cukor nu se defineau prin spectaculos, dar din punct de vedere dramatic erau un paradis pentru actori. **Dama cu camelii** cu Greta Garbo (1937), **Lumina de gaz** cu Ingrid Bergman (1944) şi **S-a născut o stea** cu Judy Garland (1954) au fost cîteva din performanţele filmice ale lui Cukor.

A sosit la Hollywood venind de pe scenele teatrale new-yorkeze unde era regizor. Acest trecut dramaturgic l-a influenţat foarte mult în arta sa de mai tîrziu. Filmele lui aveau ca obiect mai mult sentimentul decît acţiunea. Drame tulburătoare despre dominaţia masculină erau subiectul în **Femeia cu două feţe** (1941) şi **Lumina de gaz** (1944) sau în comediile spumoase cu Spencer Tracy şi Katharine Hepburn **Coasta lui Adam** (1949) şi **Pat şi Mike** (1952) care dezbăteau teme feministe cu mult înainte de apariţia curentului. Numerele muzicale din **S-a născut o stea** sau reacţia pasională în faţa atmosferei indiei, în **Staţia Bhowani** (1956), îl definesc pe George Cukor ca pe un stilist vizual. Dar filmele sale sînt memorabile mai ales prin interpretările actoriceşti. Spencer Tracy n-a fost niciodată atît de sclipitor ca în filmele lui Cukor. George Cukor a primit „Oscar"-ul pentru cea mai bună regie cu ultimul său film important **My Fair Lady** (1964) şi pentru a-i omagia întreaga sa carieră.

● **John Huston** (1906—1987). Într-un fel tema principală a filmelor lui John Huston poate fi ilustrată de cuvintele poetului Robert Browning: „Dorinţele unui om ar trebui să depăşească puterile sale. Altfel de ce am mai avea nevoie de cer?" În filmele lui, Huston nu se referă deloc religios la cer — **Biblia la început** (1966) interesează în primul rînd prin viziunea lui asupra animalelor; iar în **Regina africană** (1951) realizatorul se dezvăluie copios punînd faţă în faţă o virtuoasă fată bătrînă cu limba ascuţită (Katharine Hepburn) şi un vînturătură-lume impertinent (Humphrey Bogart) din al căror dialog sar scîntei. Huston a fost însă cel mai puternic atras de pasiunile mistuitoare ale unor figuri ieşite din comun ca Sidney Greenstreet în **Şoimul maltez** (1941) pictorul Lautrec în **Moulin Rouge** (1953) sau Gregory Peck în **Moby Dick** (1956). Chiar cînd patima se citeşte

Un paradis pentru actori: *Lumina de gaz* de Cukor (cu **Ingrid Bergman** şi **Charles Boyer**)

pe chip cum se întîmplă cu Humphrey Bogart — căutătorul de aur în **Comoara din Sierra Madre** (1948) sau Sean Connery, soldat al norocului în **Omul care vroia să fie rege** (1975), Huston este impresionat de felul tulburător în care omul își sfidează destinul.

Filmele sale sînt căutări și observații psihologice asupra unor oameni ale căror motivații fundamentale sînt neclare chiar și pentru ei înșiși. În tinerețe Huston a dorit să fie scriitor și a început să scrie la Hollywood. De-a lungul carierei sale a lucrat cu personalități din lumea literară ca Arthur Miller, Tennessee Williams și Ray Bradbury și a făcut adaptări după autori clasici ca Herman Melville, Rudyard Kipling și James Joyce. În filmele sale descoperim o reală sensibilitate pentru sursa literară, o obstinată preocupare pentru găsirea unui stil de filmare cît mai aproape de exprimarea acesteia. Cu el, spectatorul se simte ca în compania unui om care știe să spună o poveste bună și care are o curiozitate fără sfîrșit față de ungherele mai misterioase ale comportării umane.

● S-ar putea spune că numele lui **Vincente Minnelli** este sinonim cu musicalul MGM. În perioada sa cea mai bună a realizat **Întîlnire la St. Louis** (1945), **Un american la Paris** (1951), **Gigi** (1958) — cu aceste două din urmă obținînd „Oscarul" pentru regie. Multe din cele mai cunoscute scene emblematice pentru musical — „Tramvaiul cîntecului", în **Întîlnire la St. Louis** interpretă fiind Judy Garland, monologul melancolic al lui Fred Astaire „Singur pe drumul meu", ca și uluitorul balet ce încheie **Un american la Paris** sînt inspirate integral de Minnelli. Atracția lui pentru filmul muzical, accentuată de căsătoria cu Judy Garland, ar putea să creeze o greșită impresie de facilitate și frivolitate. Comediile lui Minnelli — cum ar fi **Tatăl miresei** (1950) — au dimpotrivă o intensitate dramatică neobișnuită; iar melodramele sale au o mare forță de sugestie — memorabile fiind **Pînză de păianjen** (1955) și **Van Gogh** (1956) — închinat binecunoscutului pictor. Tensiunea dintre fantezie și realitate constituie fondul contrastului vibrant din musicalul **Piratul** (1948) aceeași temă fiind însă tratată în registru tragic în **Doamna Bovary** (1949).

Un dialog din care sar scîntei (între Katharine Hepburn și Humhrey Bogart în *Regina africană* de John Huston)

Evadarea personajelor într-o lume a fanteziei declanșează întreaga paletă vizuală a lui Minnelli care dădea, la rîndul lui, frîu liber propriei sale imaginații.

● **Orson Welles** (1915—1985). „Este cel mai extraordinar tren electric pe care un băiat și l-ar fi dorit vreodată" a exclamat Orson Welles cînd a pus pentru prima dată piciorul într-un studiou de film. Fusese invitat la Hollywood în urma realizărilor sale senzaționale în domeniul teatrului și, mai ales, în urma adaptării radiofonice a „Războiului lumilor" care alarmase America cu iminența unei invazii marțiene. Profitînd pentru prima și ultima oară în viață de libertatea de a face un film așa cum credea el, Welles a fost co-scenarist, regizor și actor în **Cetățeanul Kane** (1941) răsunător debut regizoral în toată istoria filmului.

Cetățeanul Kane a fost ca o profetică poveste autobiografică. Eroul este un om cu șanse nelimitate care ajunge în punctul culminant în tinerețe, după care viața sa devine o înlănțuire de frustrări și deziluzii. Dar ar fi prea simplist să se interpreteze astfel cariera lui Welles. **Cetățeanul Kane** rămîne cel mai mare film al său, dar **Măreția Ambersonilor** (1942), **Stigmatul răului** (1958) și **Clopote la miezul nopții/ Falstaff** (1966) demonstrează că nu a fost singurul său mare film.

Trăsătura definitorie a stilului lui Welles este virtuozitatea. Efectele de focalizare adîncă din **Cetățeanul Kane**, finalul de bilci din **Doamna din Shanghai** (1948), uluitorul plan lung ce deschide **Stigmatul răului** sînt exemple de adevărat miracol tehnic. Stilul lui Welles reflectă o viziune asupra lumii pe care regizorul o descrie ca pe o „senzație de vertigo, nesiguranță, lipsă de stabilitate... acel amestec de mișcare și tensiune care alcătuiesc universul nostru". În filmele lui Welles există două tipuri umane: inocentul cu ochii larg deschiși asupra lumii din jurul său și egocentricul maniac care vrea să domine lumea. Ca actor, Welles interpretează cel de-al doilea tip. Kane, Macbeth (în versiunea sa din 1948) și șeful de poliție din **Stigmatul răului**. Ca regizor însă, Welles se identifică cu inocenții.

● **William Wyler** (1902—1981). În afara celor trei Oscaruri pe care William Wyler le-a obținut pentru cea mai bună regie, cu **Doamna Miniver** (1942), **Cei mai frumoși ani ai vieții noastre** (1946), și **Ben-Hur** (1959) peste doisprezece actori au primit Oscarul pentru interpretări în filmele sale. Bette Davis și Laurence Olivier îi considerau genial.

Wyler era recunoscut pentru rigoarea excesivă cu care îi conducea pe interpreți. „Se poate ca actorii cu care lucrez să mă urască la filmări, dar prefer să mă iubească la premieră" — obișnuia el să spună. Deși putea să controleze o amplă desfășurare epică cu scene impresionante — ca **Marile spații** (1958) și **Ben-Hur** (1959), punctul de sprijin al lui Wyler erau poveștile încărcate de tensiune dramatică, desfășurate într-un spațiu restrîns. Nimeni nu folosea mai bine decît el o cameră sau o scară pentru a sugera lupta pentru o poziție avantajoasă, dominantă într-o familie. Nimeni ca el nu se pricepea să depisteze mai bine acele mici și cumulative răutăți ce pot distruge sufletul unui om. **Taina ei** (1940), **Vulpile** (1941), **Moștenitoarea** (1949),

Un film şi el iramplasabil *(My fair Lady* cu Audrey Hepburn şi Rex Harrison)

Sora Carrie (1952) sînt capodopere de analiză cinematografică a sentimentului claustrofobiei în propriul cămin. În timp ce eroii săi cum sînt cei din **Legea divină** (1956) sau din **Marile spaţii** (1958) erau mai mult firi contemplative, oameni care trebuiau convinşi de necesitatea acţiunii, eroinele sale erau voluntare, dinamice, caractere puternice care luptau împotriva constrîngerilor unei lumi masculine.

Pentru Wyler, cinematograful era un loc pentru poveşti interesante transpuse de actori de clasă. Datorită talentului său, filmul concentra în el tensiunea pasională a unei piese de teatru şi adîncimea psihologică a romanului.

● **Joseph Losey** (1909—1984). Joseph Losey ura ideea cinematografului ca loc în care „să-ţi omori timpul!". Pentru el, filmul era „ceva atît de captivant încît, în acel moment, spectatorul este transpus în zone care nu fac parte din viaţa lui obişnuită". Iar filmele lui răspundeau admirabil acestei concepţii.

Afirmîndu-se în America prin filme ce îmbinau melodrama emoţionantă cu mesajul social, cariera lui Losey a fost întreruptă abrupt în 1951, cînd s-a văzut trecut pe lista neagră mccarthyistă. A plecat în Anglia, unde a lucrat un timp sub alt nume, avînd de înfruntat scenarii ieftine şi producători mercantili. **Tigrul adormit** (1954) şi **Întîlnire întîmplătoare** (1960) sînt filme de groază salvate de o tehnică de filmare impresionantă şi de o observaţie socială subtilă. După alte cîteva pelicule nesemnificative, Losey reuşeşte să realizeze cele mai bune filme ale sale în Anglia, la unele colaborînd cu dramaturgul Harold Pinter (**Servitorul** — 1963, **Pentru ţară şi rege — 1964, Accidentul** — 1967 şi **Mesagerul** — 1971). Atît Losey cît şi Pinter păreau surprinşi de ipocrizia elitei sociale engleze. Dialogul eliptic al lui Pinter se îmbina minunat cu precizia şi modul plin de imprevizibil în care filma Losey. În filmografia lui se găsesc şi adaptări inteligente şi novatoare din clasici, ca aceea a piesei lui Ibsen „Nora" — **Casa cu păpuşi** — (1973) — şi **Don Giovanni** (1980) a lui Mozart precum şi incursiuni originale în zone întunecate ale vieţii politice moderne americane ca **Domnul Klein** (1976). Puţini regizori puteau analiza absurditaţile şi caracterul distructiv al prejudecăţilor cu o inteligenţă mai profundă şi cu o intuiţie filmică mai pătrunzătoare.

● **Francois Truffaut** (1932—1984). Era omul care a iubit imens filmul. Moartea lui în 1984 a lăsat cinefililor sentimentul că şi-au pierdut o rudă apropiată. După o carieră de critic foarte combativ şi foarte cunoscut la „Cahiers du Cinéma", a regizat **Cele 400 de lovituri** care marca lansarea „noului val" şi de asemenea, începutul unei serii de filme în care juca acelaşi actor, Jean-Pierre Léaud, copilul cu o copilărie searbădă, devenind un bărbat în toată puterea cuvîntului.

Primul film al lui Truffaut a fost, în parte, autobiografic. Interesul şi grija lui pentru copii îi vor traversa întreaga creaţie. **Copilul sălbatic** (1970) are ca erou un copil primitiv, fără tutore sau dascăl, care, cu timpul, este educat şi asimilat de societate. Inevitabil, creaţia lui Truffaut reflectă influenţele regizorilor pe care i-a admirat. **Mireasa era în negru** (1968) şi **Sirena de pe Mississippi** (1969) — sînt omagii aduse lui Hitchcock — filme cu suspense negru, dar şi de o emoţie romantică, temă perenă a lui Truffaut. Admiraţia pentru Renoir a fost reflectată în filmul **Jules et Jim** (1961) povestea unei prietenii pe care nici războiul, nici rivalităţile romantice n-o pot mina. O altă temă, frecventă în filmele lui Truffaut, era aceea a morţii sesizabilă în **Jules şi Jim**, în **Povestea Adelei H.** (1975) în **Fahrenheit 451**

(1966). „Trăiască filmul!" striga Truffaut, regizorul-personaj în **Noaptea americană** (1963), un poem cinematografic despre arta filmului.

● **Andrei Tarkovski** (1932—1986). „Filmul este cea mai poetică dintre disciplinele artistice", spunea odată Andrei Tarkovski.

Filmografia lui, după cum se știe, impresionează nu prin numărul de pelicule, ci prin valoarea lor. Pasiunea pentru cinematograf s-a revelat tîrziu. În anii copilăriei a studiat muzica și pictura. Studiile universitare le-a început la Institutul de orientalistică, de unde, în 1952, se retrage în urma unui grav accident. În 1953 participă la o expediție științifică în Siberia, care lasă în sufletul lui urmele unei experiențe unice. După un an, se întoarce la Moscova, și intră la Institutul de Cinema, cursul de regie al lui Mihail Romm. În 1961 își ia diploma cu un scurt metraj de factură lirică, dar cu cîteva momente percutante, de acută ironie, care îl semnalează ca autor de excepție. Tarkovski dobîndește recunoașterea mondială chiar cu primul său film — **Copilăria lui Ivan** —(1962) — premiat cu „Leul de aur" la Festivalul de la Veneția. Se maturizează în el atunci un proiect de mari proporții, acela al unei fresce inspirată de istoria Rusiei: **Andrei Rubliov.** Scenariul extraordinar, scris împreună cu Mihalkov-Koncealovski, îi stimulează lirismul și totodată se lansează într-o sondare profundă, bogată în referințe cu privire la condiția artistului în fața societății și a istoriei. Un nou mare interes a suscitat **Solaris,** care în 1972 primește, la Cannes, Premiul juriului. Au urmat **Oglinda** (1974), **Călăuza** (1979), **Nostalgia** și **Sacrificiul,** acesta din urmă realizat chiar în anul morții sale.

Sergio Leone (1929—1989)

Intrat în lumea cinematografului încă din prima tinerețe — drumul fiindu-i deschis de tatăl său, Vincenzo Leone (cu pseudonim artistic Roberto Roberti) cunoscut regizor al perioadei filmului mut — Sergio Leone debutează ca scenarist, ecranizator și regizor secund. În această calitate a lucrat alături de Robert Wise la **Elena din Troia** (1955), de Fred Zinneman, la **Povestea unei călugărițe** (1958), de William Wyler la **Ben Hur** (1959). Filmul care l-a impus atenției tuturor prin neașteptatul și extraordinarul succes de public, a fost o producție italo-spaniolă-germană, **Pentru un pumn de dolari** (1964), realizat sub semnul unor scopuri comerciale evidente, pe care Leone l-a semnat cu pseudonimul Bob Robertson (adică fiul lui Roberto Roberti). Ceea ce diferențiază filmul lui Leone de celelalte pelicule din categoria western și, îndeosebi de prototipurile americane, era montajul mai nervos, accentuarea efectelor dramatice, prin reliefarea unor aspecte realiste. Cu Sergio Leone a luat avînt un nou gen — western all'italiano. În **A fost odată în Vest** (1968) și **Jos capul** (1971) era evident efortul regizorului de a conferi o mai mare greutate acțiunii. **A fost odată în America,** din 1986, reprezintă o schimbare de registru, de stil și chiar de concepție despre cinema. Dincolo de orice apreciere de ordin estetic sau de recunoaștere a extraordinarei competențe, în filmografia lui Leone se distinge faptul de natură sociologică, vocația pentru analiza de moravuri.

Alina POPOVICI

Adaptare model după Ibsen (*Casa cu păpuși* de Losey cu Jane Fonda)

A fost favorita lui Hitchcock (Grace Kelly între Cary Grant și Hitchcok)

Regula basmului nu e respectată

Se spune că orice viață este un roman. Sau un film. Cu atît mai mult biografiile actorilor menite să reverbereze visuri și mituri pot furniza subiecte de scenarii. Povestea vieții lui Grace Kelly — prințesa al cărei străbunic a fost îngrijitor de porci — pare, prin alăturarea succesului cu melodrama, a șansei cu tragedia, compusă chiar de un scenarist în goană după senzațional.

John Henry Kelly, fiul unui îngrijitor de porci, sosea la 19 ani în Lumea nouă, după ce părăsise Irlanda natală, dornic să scape de foamete și mizerie. Avea 22 ani cînd, în 1869, se căsătorește tot cu o irlandeză, de numai 17 ani, Mary Costello. Vor avea zece copii. Patru fete și șase băieți. Dintre aceștia, peste ani, Jack va ajunge socrul principelui Rainier de Monaco.

Cine ar fi putut întrezări atunci un asemenea happy end?

Henry Kelly muncea din greu spre a-și scoate familia din sărăcie, dar rezultatul nu s-a văzut în timpul vieții sale. Soția sa a fost, de-alungul întregii sale vieți, după propriile mărturisiri: „judecătorul, polițistul, contabilul (în minte, căci nu știa carte), spălătoreasa, bucătăreasa — și cîte altele" — ale numeroasei sale familii. De mici copii au fost trimiși să lucreze la fabrica de textile Dobson. Tot ce cîștigau dădeau în casă, dar cu salariile lor de mizerie standardul de viață nu li se îmbunătățea.

Fratele mai mare, un zidar priceput și dornic de muncă, avea 28 de ani, cînd, într-o zi, citește în ziar că municipalitatea organizează un concurs, cu premiul în bani, pentru a desemna pe cel mai iscusit și harnic muncitor. Împreună cu frații săi, el pune la cale o mică campanie publicitară printre vecini spre a-i determina să-l voteze pe el. Cîștigă. Cu suma încasată deschide o foarte modestă cărămidărie la care, bineînțeles, va pune la treabă întreaga familie. Între timp, fratele său Jack vrea să iasă și el din rînd. Vînjos și curajos cum era, începe să facă atletism și canotaj. După ce se întoarce de pe frontul primului război mondial, unde plecase ca voluntar, ajunge în echipa olimpică de canotaj a Statelor Unite, care cîștigă, în 1919, medalia de aur. În 1924, fostul campion olimpic, acum și el proprietarul unei mici cărămidării, se însoară cu o fată de descendență germană, Margaret Majer, mare înotătoare și manechin. În primii nouă ani de căsnicie au un băiat și trei fete.

Cînd la 12 noiembrie 1929, se naște fata lor mijlocie, Grace, familia Kelly avea deja o casă în Philadelphia, construită cu cărămizile produse din ceea ce devenise o rentabilă întreprindere. Jack Kelly își va consolida treptat poziția socială nu numai prin argumente financiare, ci intrînd chiar în politică. Copiii săi vor profita din plin de bunăstarea familiei de la care moștenesc și pasiunea pentru sport. Băiatul ajunge și el în echipa olimpică de canotaj, încununată, în 1936, cu medalia de bronz. Grace este căpitanul de hockey la colegiu și participă la concursuri de înot, atletism sau la curse de mașini. Ambiția și perseverența, emblema familiei Kelly, o fac să nu se mulțumească doar cu atît și nici nu se simte pregătită să rămînă, toată viața, în umbra unui soț.

Înfruntînd mentalitatea puritană a familiei, cînd împlinește 18 ani, pleacă la New York și se înscrie la Academia de artă dramatică unde studiaseră Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Lauren Bacall, Kirk Douglas, afirmînd că vrea să ajungă nu, nu actriță, ci „star de cinema". Spre a-și dobîndi independența pozează pentru reclame de insecticide, țigări, lenjerie, dar nu-și poate atinge visul de a fi model. Locuiește în camere modeste, duce o viață boemă, face concesii și compromisuri. La cursuri încearcă să scape de accentul nazal specific celor din Philadelphia. După doi ani, ca absolventă a Academiei, trăiește coșmarul probelor de la un teatru la altul. Răspunsurile sînt cam aceleași: „e prea înaltă, prea distinsă, prea elegantă, prea distantă și oricum nu are experiență". Dar cum să o capete dacă nu i se dă nici măcar un rol de trei cuvinte?

Prima apariție pe scenă o datorează, indirect, tot familiei. Un frate al tatălui ei, George Kelly ajunsese mare ziarist și dramaturg (era chiar laureat

al premiului Pulitzer). Asocierea de nume o ajută că capete un rol (minor) într-una din piesele acestuia: „Torța". Al doilea rol, din „Tatăl" lui Strindberg, îl obține tot datorită unui concurs de împrejurări. Actorul titular, Raymond Massey era foarte înalt și avea nevoie de o parteneră pe măsură. Cusurul invocat de atîtea ori de producători se transforma în calitate. Piesa se bucură de oarecare succes, dar nu ține afișul mai mult de 61 de reprezentații. Grace se trezește din nou fără nici un angajament.

Era în 1949.

Șansa s-a numit televiziune

Norocul ei, ca și al multor actori aflați, atunci, la început de drum, s-a numit televiziune. Micul ecran începea să dea, plin de atuuri, bătălia cu marele ecran și se dovedea a fi un mare consumator de actori. Faptul că nu dispuneau de mari fonduri, determina primele rețele de televiziune să apeleze, în special, la actori neconsacrați. Apoi aceștia își puteau asuma mai ușor riscul de a juca „pe viu", showurile și piesele fiind transmise atunci în direct. Pentru ei era unica șansă de a fi „văzuți". În doi ani, Grace Kelly participă la 60 de spectacole de televiziune. În sfîrșit a putut cîștiga acea experiență ce-i lipsea. Norocul ei de cenușăreasă face să fie aleasă de celebrul regizor Henry Hathaway pentru o apariție în filmul său **Paisprezece ore** (1952). Oricît de neînsemnată prezența ei ca actriță, chipul ei cu trăsături atît de frumoase intra în circuitul marelui ecran.

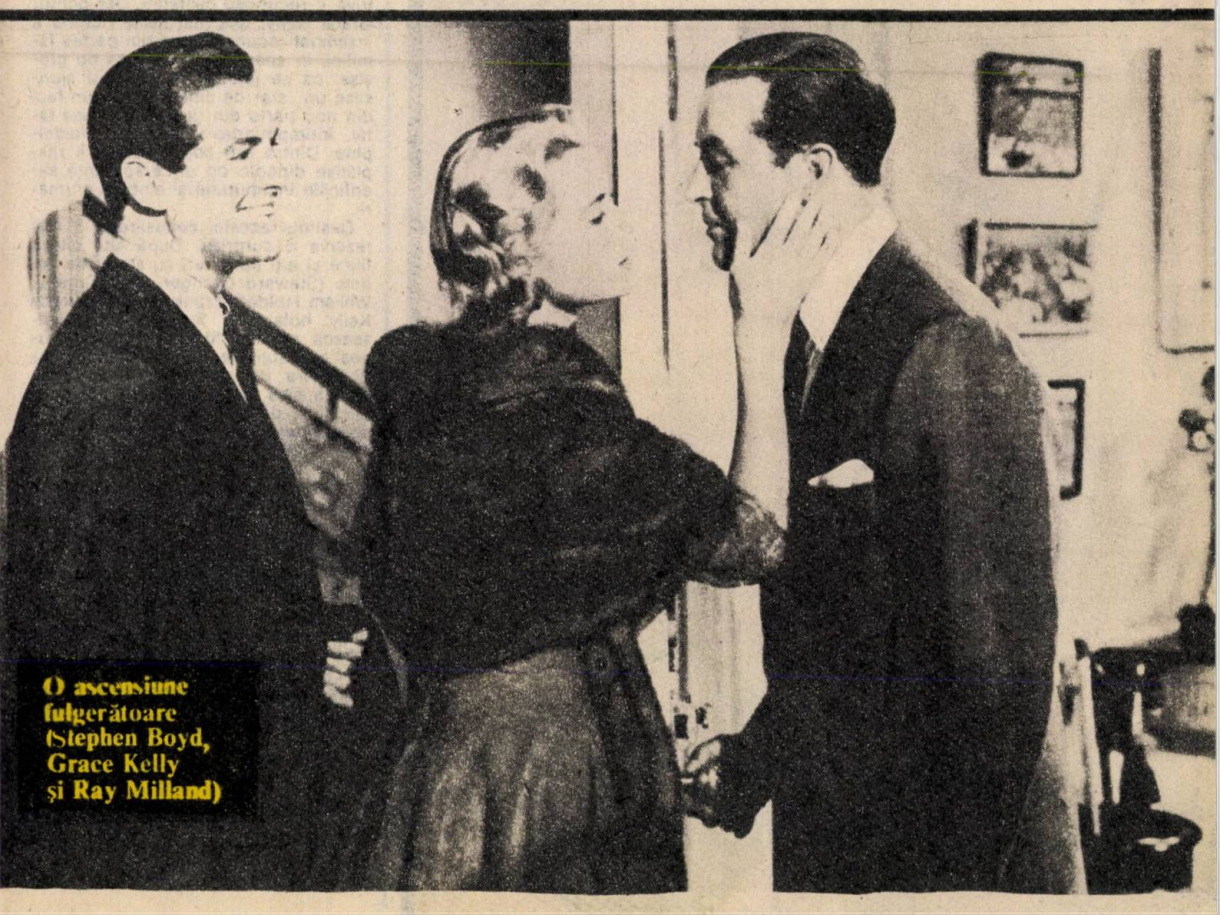
Întîmplarea — mereu această urzitoare de destine — face ca Dl. Deeds, Sergentul York, adică chiar Gary Cooper, legenda vie a Hollywoodului, să o vadă pe platou în acea unică zi de filmare. El tocmai acceptase un rol de șerif într-un western pe care trei dintre cineaștii de avangardă ai momentului i-l propuseseră. Era vorba de producătorul Stanley Kramer (mai tîrziu a devenit regizor), de scenaristul Carl Foreman și de regizorul Fred Zinnemann. Tocmai lansaseră pe

Într-o viață: succesul și melodrama, șansa și tragedia

Marlon Brando în **Bărbații** și își uneau acum, din nou, eforturile și talentul spre a face un western clasic ca temă, dar „altfel" ca modalitate de expresie. În cadrul acestui „altfel", Cooper le propune ca parteneră, pe fata întîlnită pe platou cînd filma cu Hathaway. Kramer își amintește că o văzuse într-un spectacol pe Broadway. Era într-adevăr foarte frumoasă și totuși deosebită de standardul hollywoodian. Zinnemann îi remarcase fotogenia și constata acum că aerul ei distant și atitudinea ei oarecum inhibată — contrară majorității actrițelor — se potriveau cu timiditatea unei logodnice. Un argument contrar era diferența de vîrstă — 28 de ani — dintre viitorii parteneri. Zinnemann tranșează discuția, spunînd că se putea conta pe frumusețea și atractivitatea ei. Cu toții cad de acord cu alegerea ei.

Filmul, nu altul decît **La amiază,** început cu un buget extrem de redus și mai mult ca o încercare de „altceva", face un succes comercial și artistic de zile mari. Gary Cooper obține al doilea Oscar din cariera sa. (Anii au trecut și au omologat **La amiază** drept „un clasic" din istoria cinematografului).

La sfîrșitul filmărilor, Gary Cooper fusese cu totul cucerit de partenera sa: „Este foarte serioasă cînd lucrează, e dornică să învețe meșteșugul actorului, nu se vaită, nu obosește, nu are toane". Pe de altă parte, Grace Kelly recunoaște ce a învățat de la Cooper: „El m-a învățat cum să fiu relaxată cînd filmez, cum să las aparatul să-și facă treaba. Eram obișnuită să vorbesc tare ca pe scenă spre a fi auzită și de cei de la balcon. Cooper m-a învățat că aparatul este mereu în rîndul întîi și că trebuie să pun o surdină pe gest și pe glas. În același timp, el m-a făcut să mă în-



O ascensiune fulgerătoare (Stephen Boyd, Grace Kelly și Ray Milland)

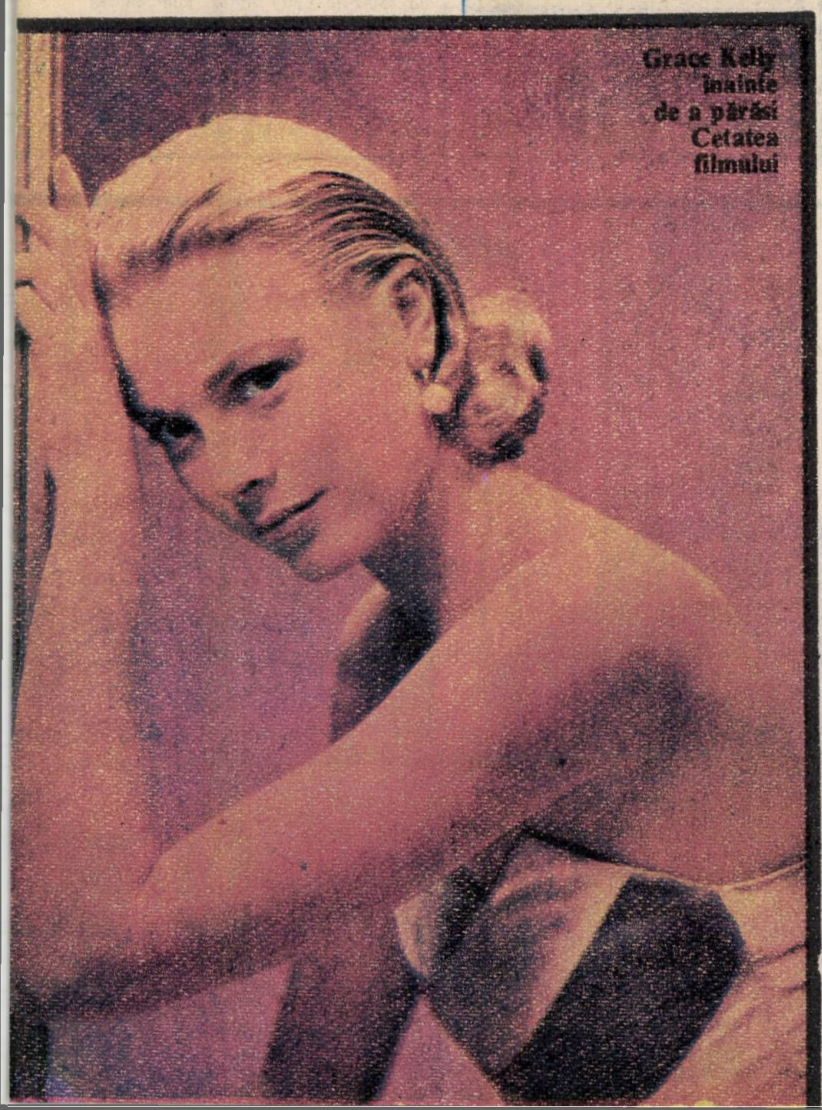
doiesc pentru prima dată de mine. Cînd îi prindeai privirea puteai citi totul în ea. Îmi dădeam seama, în comparație, cît de opacă și neexpresivă era privirea mea. Am început să mă întreb dacă voi ajunge vreodată o vedetă?"

Dintre cei ce s-au îndoit de calitățile ei de vedetă după acest prim rol a fost și cel mai prețuit regizor din breaslă, John Ford: „Cooper ar fi trebuit să-i dea un picior și s-o trimită înapoi pe Coasta de est de unde a venit!"

Ironia face însă ca pentru următorul său film, **Mogambo** să aibă nevoie de o fată ca ea în rolul unei englezoaice, soție de inginer corectă și rezervată, care se lasă antrenată într-o prietenie romantică cu un vînător (Clark Gable) și o actriță de varieteu (Ava Gardner). Filmările urmau să aibă loc în Africa. Grace telefonează acasă la Philadelphia și spune mamei: „Plec în Africa cu Rhett Butler ", lăsîndu-și din nou familia perplexă și indignată. Ea se îmbarcă în această nouă aventură cinematografică cu inima ușoară. Nu așa va rămîne în timpul filmărilor.

Ford, și el irlandez de origine, ursuz, sever și cu sănătatea pusă la încercare pe parcursul deplasării, nu părea dispus să aibă răbdare cu o începătoare. Pe deasupra se știa că el era regizorul rolurilor masculine, spre deosebire de Cukor reputat a fi, el „regizorul femeilor". Ford o lăsa pur și simplu că facă ce crede, pînă cînd se enerva și atunci începea să țipe. De pildă, la o anume secvență, Grace respectă mișcarea indicată în decupaj. „Kelly, ce dracu faci?" îi strigă Ford, indignat. „În scenariu scrie să mă îndrept spre...", îi răspunse ea. Ford se făcu alb și-i strigă: „Noi filmăm un film, nu un scenariu!"

În ciuda unor asemenea înfruntări, la sfîrșit, cu toții erau de acord că Grace făcuse un rol mult mai bun decît în **La amiază**. Criticul de la Newsweek scria: „Grace Kelly a dat viață unei patriciene încîntătoare. Calitatea ei principală este subtilitatea cu care sugerează că face parte dintr-o familie aleasă, fără aroganță; că este cultivată, fără să fie înfumurată; că își îndeplinește obligațiile, fără să facă caz". După premiera filmului din octombrie 1953, revista **Look** o desemnează „cea mai bună actriță a anului". La Hollywood se vorbește de „fenomenul Kelly!". Apelativul consemna succesul, dar conținea, implicit, un semn de mirare. Cel care urma să spulbere semnele de întrebare să-și facă dintr-un fenomen o actriță, lucrînd cu ea, în doi ani (1954—1955), trei filme consecutiv, a fost maestrul suspensului.



Grace Kelly înainte de a părăsi Cetatea filmului

Hitch!

După **Rebecca, Fascinație, Notorius** și încă multe alte filme, arta regizorului britanic îl impusese ca pe o autoritate a succesului. Numeroși regizori încercau să imite faimoasa sa tehnică a „dilatării așteptării". De cînd o văzuse pe Grace Kelly în **La amiază**, Hitchcock a fost fascinat de frumusețea ei și a face din ea o actriță a fost un pariu cu sine însuși. Joan Fontaine și Ingrid Bergman îi datorau cîteva din marile lor roluri. Venise rîndul lui Grace Kelly. În acest scop Hitchcock continuă ștafeta partenerilor ei de maximă clasă. **În C de la crimă**, Grace Kelly joacă alături de Ray Milland (o supervedetă de cînd, cu aproape zece ani în urmă, cîștigase Oscarul pentru **Un weekend pierdut**); în **Fereastra spre curte** îl are partener pe James Stewart; în **Vînătoarea hoților** pe Cary Grant. Nu era vorba doar de publicitate, care o putea așeza alături de acești veterani ai consacrării cinematografice, dar cu fiecare nou film ea beneficia de prețioasa lor experiență, aproape de un soi de „transfer" de talent.

Deși Hitchcock a pregătit-o pentru consacrarea maximă, Oscarul pentru cea mai bună interpretare i l-a adus, în 1954, un film realizat de George Seaton, **Fata de la țară**. În anul următor, ocupă locul întîi la box-office-ul actrițelor. Breasla și publicul deopotrivă îi recunosc calitățile. Dar pentru Grace Kelly, cea mai mare victorie a însemnat recunoașterea din partea familiei, în special a tatălui, că nu greșise, că se ținuse de cuvînt și ajunsese un „star de cinema": „Acum faci din nou parte din familie" îi spuse tatăl, întîmpinînd-o acasă la Philadelphia. Dintre toți copiii săi, ea îi răsplătise dincolo de orice speranță sacrificiile începutului și ambiția afirmării.

Destinul acestei cenușărese le mai rezerva o surpriză. După alte cîteva filme și alți parteneri cu statut de vedete (Steward Granger, Bing Crosby, William Holden, Frank Sinatra), Grace Kelly hotărăște, în 1956, să părăsească cetatea filmului și „profesiunea" de star pentru totdeauna. Spre deosebire de o Garbo, înaintea ei, care a ales recluziunea din viața publică sau de Monroe, după ea, care a abandonat chiar viața, Grace Kelly a făcut-o pentru că a ales să joace pînă la sfîrșitul vieții un singur rol: cel de prințesă de Monaco. O familie și o existență plină de mondenitate păreau să-i desăvîrșească norocul imaginat de un suprem scenarist. Dar, în octombrie 1982, înainte de a împlini 54 de ani, Grace Kelly murea într-un accident de mașină... The end.

Probabil, acest final a împiedicat pînă acum cineaștii holywoodieni să facă un film inspirat din viața ei. Pe ecran se poartă, mai ales, happy-end-ul. Iar filmele cu Grace Kelly se supuseseră acestei legi nescrise. Mai puțin viața.

Adina DARIAN

Rolul așteptat dar... și actrița așteaptă (Isabelle Adjani)

Rolul așteptat

La Cannes '89, Franța s-a prezentat cu un film al lui Bertrand Blier. Presa a vorbit însă aproape tot anul de marele succes pe care l-a repurtat Isabelle Adjani în **Camille Claudel**. I s-a spus „Adjani-Camille" și acesta i-a fost numele pentru 1989. Spectatorii au dat buzna în sălile de cinema (lucru ce începuse să se cam uite de la o vreme), regizorul Bruno Nuytten, care de fapt este operator și s-a încumetat să facă regie după ce a răspuns de imagine la filme de Alain Resnais, Bertrand Blier, Godard, Berri (la **Jean de Florette**), și-a făcut acum și el un nume foarte sonor ca regizor. Era considerat operatorul cel mai înzestrat al generației sale (Nuytten are 43 de ani). De cîte ori Isabelle Adjani venea să-l întrebe ce intenții mai are cu „Camille Claudel" îi răspundea: „Nu s-a copt ideea, deocamdată n-am chef de el" etc.). Timp de trei ani numai un asemenea răspuns a obținut Adjani de la el, ea care simțea că acesta ar fi marele rol pe care îl așteapta. „Citind ce s-a scris despre Camille — mărturisește Isabelle Adjani — mi-am dat seama că ea era vectorul unei întregi lumi. Primul lucru care mi-a reținut atenția a fost relația cu fratele ei (poetul Paul Claudel n.n.). Pînă la urmă Camille făcea parte dintre acei creatori cărora le este dat să rămînă anonimi. Era dintre cei pentru care ceilalți nu au ochi să-i vadă. În toate întîmplările ei găsești la bază un imens curaj. E ca și cînd ți-ar spune: dă-i drumul, muncește că pentru tine muncești! Mă întrebam cine ar fi putut înțelege cel mai bine acest personaj. Și mi-a trecut imediat prin minte: Francois Truffaut. Cînd m-am adresat lui Nuytten, m-a trimis la plimbare și am așteptat ca el să se decidă".

Camille o obseda pe Adjani ca personaj, ca posibilități de a-și demonstra propria ei paletă interpretativă.

Filmul începe cu un cadru sumbru. Noapte neagră. Curînd muncitorii vor începe să vină la lucru. Atmosfera pare impregnată de un fel de sentiment al urgenței. O tînără se tîrăște prin șanț, un șanț adînc al șantierului. I se aude respirația sacadată. I se zăresc mîinile care se agață de pereții șanțului. Smulge pămîntul cleios de parcă și-ar smulge părul de pe cap. Fură noroi. Suferă de ceea ce s-a numit „maladia noroiului". Acasă s-a dat din nou alarma: Camille a dispărut! Cu aceste cîteva sumare date se profilează starea civilă a eroinei. Cazul Camille Claudel este însă destul de cunoscut iar astăzi, după ce s-a făcut filmul și s-a organizat, pentru prima oară, și o expoziție a sculpturilor ei, Camille este pe buzele tuturor. Cel puțin pentru un timp, pînă va apare un alt caz pe care să pună ochii vreun cineast, după ce va fi fost dezvăluit de vreun scriitor de romane, sau de scenarii.

Și cine a fost în realitate Camille Claudel? S-a născut în 1864, la Fère-en-Tardevois și, din fragedă copilărie, vădea înclinații pentru sculptură. Numai că pe vremea aceea o femeie „cum se cuvine", făcînd parte din bughezia provincială, croșeta, făcea dantele, făcea copii, cînta la pian, își făcea rugăciunea, orice, dar nu sculpta. Pentru că sculptura, în concepția vremii, era pentru bărbați. Pe Camille nimic nu o abate însă de la drumul ei. Mama ei (personaj interpretat în film de Madeleine Robinson) o amenință de dimineața pînă seara: „Tu ai să-l ruinezi pe taică-tău". Acesta însă, (rolul interpretat de Alain Cuny, actor de puternică prezență, și largă respirație dramatică) găsește cu cale să răspundă unor asemenea afirmații spunînd: „Noi sîntem niște Claudel și nu semănăm cu ceilalți". Dar dacă tatăl pare că-și înțelege fiica, fratele scria că în familie s-a produs un cataclism. Cataclismul era însăși sora lui Camille, care devenise un fel de centru al atenției artistice. I-a fost prezentată lui Rodin (Gérard Depardieu se identifică, spun unii comentatori, cu sculptorul plin de talent și gol de caracter). Camille începe să-l iubească, iar el începe să se arate cam plictisit, încurcat de această dragoste posesivă și devastatoare, stînjenitoare pentru unul ca el, artist și om de lume. În plus, vede în invocația ei afectivă un fel de amenințare. Camille suferă pentru că simte în felul ezitant al lui Rodin, un refuz. Dragostea o devoră, pasiunea pentru sculptură de asemenea, dar omul care nu o înțelege deloc, nici ca femeie nici ca artistă, este poetul și fratele ei,

O revelație a ecranului englez: Helena Bonham-Carter

Cui îi este frică de Jerry Lewis?

Lewis (pentru cei ce reacționează entuziast la performanțele lui în registrul hilar) nu este de recunoscut în afara platoului de filmare sau a scenei teatrale. Este — cum o spune singur — un om dificil, posesiv, autoritar și exigent. „N-am pic de indulgență pentru prostie și incompetență. Consider că am și eu cel puțin o calitate: nu sînt mincinos". Ați fi crezut? Ei bine, cînd devine moralist și uită să fie gagman, Lewis merge și mai departe: se indignează pe societatea în care trăiește și care, după opinia lui, este prea „permisivă" și egoistă. „De prea multă vreme noi, părinții, sîntem făcuți răspunzători pentru greșelile copiilor noștri. (Lewis este tatăl a șapte copii). Fiecare om e răspunzător de ceea ce face și de ceea ce este. Ca să provoci rîsul trebuie să fii filosof, să dovedești înțelepciune și caracter precum și să poți privi lumea prin ochii unui copil. Comicul e clădit pe inocență."

(Continuare în pag. 176)

Paul. Acesta consideră că sora lui face mult prea multe lucruri care nu se fac și că treaba asta ar atenta la bunul lui renume. Cere internarea ei într-un ospiciu, unde Camille va rămîne 30 de ani. Aici este „tratată de nervi", cînd, de fapt, ea nu făcea decît să sufere pentru o dragoste neîmpărtășită și pentru o pasiune greu de împlinit, dar care o muncea ca o adevărată vocație: sculptura.

La capătul periplului ei existențial, Camille va ajunge la groapa comună. Aceasta ar fi trama acestui film în care două forțe ale ecranului francez — Adjani și Depardieu — electrizează spectatorii prin capacitatea lor de a se identifica cu cele două personaje proeminente; Rodin și Camile Claudel. Nuytten a știut — după cum se recunoaște aproape în unanimitate — să-i conducă în așa fel încît tăcerile lor să aibă rezonanță, gestul să fie impregnat de gingășie și finețe iar ironia să fie servită cu farmec.

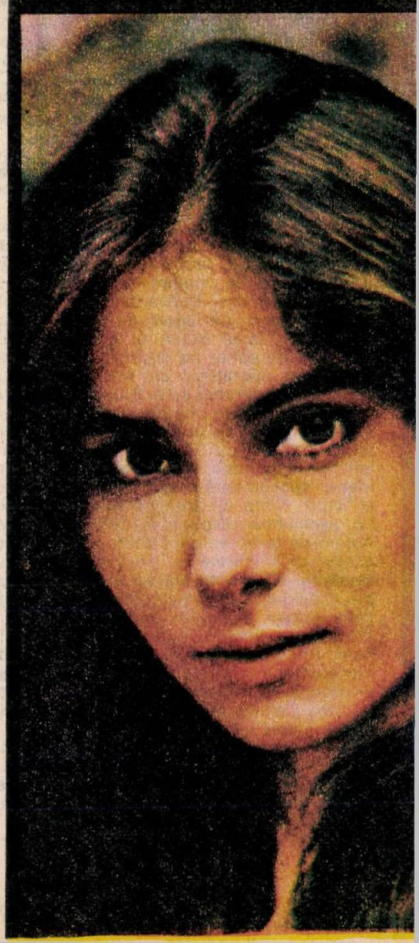
Dezvăluiri incomode

Din săptămîna organizată anul acesta la întîlnirea internațională de la Verona și dedicată filmului japonez al anilor '80, a reieșit — după cum se remarcă în presa italiană — că Japonia ar fi încă o țară care trăiește cu preocuparea pentru trecutul ei apropiat, că japonezii ar fi o națiune care nu s-ar fi împăcat cu acest trecut, și că prezentul ar fi un ferment provocat tocmai de privirea în urmă. Cîteva filme prezentate la Verona s-ar părea că sînt chiar o confirmare a acestor interpretări. În special — semnalează „Giornale dello Spettacolo" — filmul lui Kazuo Hara intitulat **Armata despuiată a împăratului își continuă marșul** (film realizat în 1987) relatează despre protestul vehement al unui fost luptător din cel de-al doilea război mondial, un gest pe cît de neașteptat, pe atît de uluitor, săvîrșit în 1982 împotriva împăratului astăzi decedat, Hirohito. Protestul conține sau exprimă un spirit revanșard și dă glas unor păreri incomode și greu de camuflat care lasă să se creadă că, deși militarismul nipon a primit, de cîteva decenii, o severă lecție, el nu s-ar fi stins. Hara — considerat unul din marii regizori japonezi ai anilor '80 — analizează această stare de fapt și de spirit într-o peliculă care se situează între ficțiune și realitate.

În aceeași arie de probleme se situează și alte filme: **Miine** de Kazuo Kuroki (filmul a fost realizat în 1988) și **Sakura** de Kaneto Shindo (realizat tot în 1988).

Săptămîna niponă a oferit însă și alte filme, în alte genuri, liric, comic, precum și un număr important de filme experimentale. De mare succes de public s-a bucurat comedia cinematografică **Vecinul meu Totoro** al regizorului Hayao Miyazaki (filmul a fost realizat de asemenea în 1988) și **Abracadabra** de Toshio Matsumoto.

Încă de la debut, o actriță matură: Zora Yandova



Privire caleidoscopică

O poveste de dragoste intitulată *Tandreţe* de Eler Ismuhamedov

O seamă de comentatori sovietici au încercat în acest an sinteze privind cinematograful din întreaga ţară. Boris Berman de exemplu afirmă într-un articol axat pe ideea că cifrele sînt edificatoare, că „în U.R.S.S. apar anual 300 de filme artistice, împreună cu cele de televiziune precum şi peste o mie de filme documentare, iar faptul că în 1988 au apărut 20 de filme considerate importante este revelator." Comentatorul subliniază însă că pe un fapt special, că documentarul reflectă cel mai pregnant şi că oferă imaginea cea mai adecvată a actualităţii şi dă ca exemplu filmul leningrădean intitulat **Jocurile computerului.** Este un film care a obţinut premii importante la festivalurile de la Oberhausen şi Mannheim. Problema pe care o dezbate — spune comentatorul — este legată de aspectele ecologice şi filmul a stîrnit multe discuţii şi s-a bucurat de un larg ecou. Ca şi un alt documentar intitulat **Muguri de oţel** care susţine că modul cum revoluţia ştiinţifică a marcat epoca noastră, prin eforturile gigantice şi sacrificiile pe care le-a impus, a deschis un orizont nou societăţii, orizont caracterizat cel mai bine prin cuvîntul progres. Cît priveşte filmul artistic de lung metraj, criticul subliniază ideea — desigur cunoscută de multă vreme — după care filmul trebuie să ajute prin mijloace specifice la dezvoltarea societăţii şi educarea artistică şi civică a oamenilor. El citează în acest sens unele pelicule ce au fost cel mai bine receptate de spectatori, în acest an. Între acestea este semnalat filmul lui Aleksandr Proskin **Calda vară a lui '53** despre care afirmă: „Ţinînd seama de canoanele westernului — cîci tinerii spectatori aşa l-au receptat — filmul lui Proskin a urmărit de fapt să înţeleagă mai profund o seamă de evenimente istorice". Cît despre **Comisarul** (film văzut şi pe ecranele noastre n.n.) Berman este de părere că „şi-a croit cu greu drumul spre spectatori, adică i-au trebuit 20 de ani pentru aceasta. El este o pledoarie filosofică despre societate şi s-a bucurat de succes de public precum şi de premii la festivaluri internaţionale ca acelea de la San Francisco, Berlinul Occidental, Locarno, Lisabona". **Fericirea Assiei,** o puternică dramă despre viaţa unei ţărănci infirme, film semnat de Andrei Mihalkov Koncealovski, s-a bucurat de asemenea de mare succes şi — spune comentatorul, mai sus pomenit — „cînd se realizau **Comisarul** şi **Fericirea Assiei**, autorii unui film turnat acum şi intitulat **Micuţa Vera** (scenarista Maria Hmelnik şi regizorul Vasile Piciul) erau elevi de liceu. Filmul lor de astăzi se dovedeşte a nu fi cu nimic mai prejos de cele ale marilor lor înaintaşi".

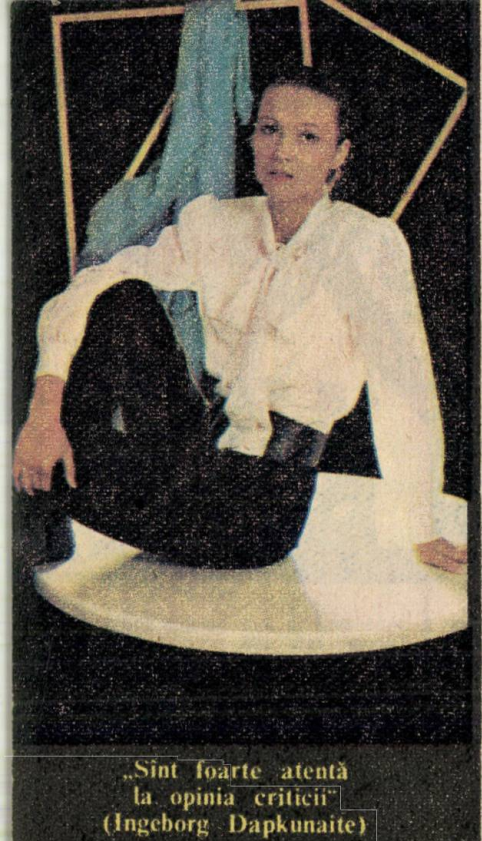
Încă un aspect asupra căruia se opreşte Berman este cel privitor la filonul satiric care este din ce în ce mai consistent şi citează filmele pe care le fac regizorul Iuri Mamin şi scenaristul Vladimir Vardunas, amintind în privinţa acestui gen de filme ceea ce spunea Lunacearski şi anume că „rîsul înseamnă putere". Filmul **Fintina** al lui Mamin marchează debutul acestui regizor şi, spune comentatorul, „după opinia mea viitorul cinematografiei noastre este plin de speranţe, dacă aşa se prezintă un debut".

Documentarul este uneori o concurenţă pentru filmul artistic

Există un alt aspect asupra căruia se opresc alţi comentatori. Cel al cinematografiei gruzine. Criticul Karina Zubarova face o analiză a acestui capitol din creaţia cinematografică sovietică începînd cu un citat dintr-o declaraţie a lui Abuladze: „Fenomenul cinematografiei gruzine — spunea cunoscutul regizor din Tbilisi — este pentru mine o enigmă după cum tot enigmă este şi succesul şahiştilor gruzini".

Filmele lui însă — **Ruga,** sau **Copacul dorinţelor** sînt — după cum afirmă comentatoarea, — un fel de simbol concret al acestui miracol al cinematografiei gruzine." În prezent realizatorul este preocupat să transpună pe ecran opere ale clasicului gruzin Ciarciovadze „Încerc — declară realizatorul — să-l aduc pe Ciarciovadze, mai aproape de zilele noastre, dar în acelaşi timp, dorinţa mea şi a colaboratorilor mei este să subliniem adevărul spiritual al acestui mare scriitor care era preocupat şi combătea cu vehemenţă lipsa de suflet şi simţ de răspundere şi arăta efectul atît de nociv pe care aceste două aspecte îl au asupra societăţii. Tocmai asta mă preocupă şi pe mine". Comentatoarea mai semnalează că în prezent Abuladze lucrează şi la o coproducţie cu R.F.G. şi anume ecranizarea romanului „Sobolanul" al lui Günther Grass şi are în proiect o altă colaborare cu Klaus Maria Brandauer. Cît priveşte activitatea didactică a regizorului Abuladze comentatoarea citează, fără alte comentarii, o declaraţie a acestuia referitoare la metoda de lucru cu studenţii: „E bine să ai un număr mic de studenţi, cel mai bine e să ai doar trei. Dar ei să devină un fel de membri ai familiei tale. Nu-mi place să citesc prelegeri sau să ţin lecţii. Îmi place să lucrez cu ei, să lucrăm împreună. Le respect concepţiile şi personalitatea, le respect ideile cu care vin ei în cinema dar caut să văd cum le raportează la marile probleme ale contemporaneităţii. Nu aceasta ar fi poate tocmai cheia enigmei cinematografiei gruzine?" se întreabă el. Autoarea articolului la care ne referim menţionează şi o vizită la studioul Gruzia-film considerînd că ea este plină de învăţăminte şi după ce a asistat la diferite turnări pe platourile regizorilor Ghia Mataradze (filmul la care acesta lucra se intitulează **Şapte povestiri despre prima iubire)** precum şi pe platoul regizorului Gordezi Cioheli la un film despre „dragoste, viaţa şi moarte" (o temă cam vastă după părerea noastră n.n.). Comentatoarea vorbeşte despre un alt aspect şi o altă activitate de la „Gruzia film" şi anume a studioului „Debut", înfiinţat cu zece ani în urmă. Ea declară: „Au apărut aici o serie de pelicule ale debutanţilor, care s-au bucurat de largă apreciere. Printre acestea filmul lui Iraki Baadurașvili, **Autoportret.** „Grafică convingătoare, ritm năvalnic, portretul eroului este realizat cu mult talent. Personajul central, un pictor, este de părere — şi aceasta este însăşi pledoaria lui în film — că autoportretul este modalitatea de a privi în propriul tău suflet. Activitatea tinerilor cineaşti gruzini poate fi şi ea considerată un autoportret", susţine comentatoarea.

Rola BEILIS MAHLER



„Sînt foarte atentă la opinia criticii" (Ingeborg Dapkunaite)

Un fotograf italo-american nu are decît un subiect: Greta Garbo (aici în primăvara 1989)

Ce trebuie să vadă criticul

La un foarte instructiv colocviu al criticilor italieni, care a avut loc în acest an la Roma, problema pusă în discuție a fost aceea de a se ști ce trebuie făcut pentru ca filmul să fie salvat de amenințarea televiziunii. Pentru criticii italieni acest aspect trece drept unul de maximă urgență. S-a susținut că problema filmului italian este aceeași și în alte țări în afara de Anglia unde — după cum a subliniat un critic englez invitat la acest colocviu, pe numele lui Peter Cargin — „nivelul producției cinematografice este în creștere iar televiziunea își manifestă dorința de a stimula creația cinematografică și mai ales pe debutanți". Așa ar fi opinia criticului englez. I-a răspuns criticul italian Lino Micciché arătînd că „Italia nu face figură onorabilă în raport cu această perspectivă atît de englezească." Pentru criticul italian, important este ca producția de filme să nu se adapteze cerințelor televiziunii spunînd că între marele și micul ecran este totuși o sensibilă diferență din toate punctele de vedere. „Mă îndoiesc — a spus Micciché — că cinematograful pe micul ecran este cinema. În acest atît de rapid timp mediologic, și atît de devastator pentru cinema, din partea criticului se așteaptă cîteva atitudini ferme: cea dintîi este să nu accepte ca marele ecran să cedeze rolul său micului ecran, să nu manifeste indiferență în ce privește politica urmărită de mezii. Criticul nu mai poate fi astăzi un simplu narator estetic, el trebuind să-și spună părerea chiar și despre problemele de economie politică ale operei".

Încă o Fonda

...dar Bridget, cea mai tînără actriță din familia cu numele atît de prezent pe ecranele americane și din restul lumii: Fonda. Bunicul ei, Henry, îi prezisese o carieră artistică plină de succes, „dar eu eram prea mică — spune Bridget, iar el prea bolnav. Luptă — mi-a spus el — luptă și fă-ți un loc. Știu că ai să fii admirabilă".

La început, adolescenta a vrut să-și schimbe numele pentru că i se părea că îi va fi greu să-i poarte. Eventualul succes ar fi fost explicat de mulți prin nume, iar insuccesul ar fi fost mereu raportat la același nume atît de glorios în arta filmului. S-a dus la „Actor's Studio" ca și mătușa ei, Jane. (Bridget este fiica fratelui acesteia, cîndva foarte popularul Peter Fonda sau „Peter Easy Rider", cum i s-a spus după filmul care a făcut atîta vîlvă). Bridget n-a rămas prea mult la Actor's Studio. „Doar atît cît să învăț cum să-mi descopăr posibilitățile. Oricum, lupta cea mai grea trebuie s-o dau ca să mă lepăd de accentul meu new-yorkez."

Copilăria și mai ales adolescența nu au fost dintre cele mai fericite pentru ea, Bridget nefiind o răsfățată a familiei. Adultă, ea și-a forjat o morală solidă: „Îmi place meseria de actriță, pentru că nu te simți niciodată bine în ea".

O bienală a documentarului

Prima bienală a documentarului a avut loc în 1989 la Lyon. S-au prezentat 60 de filme documentare dintr-un număr de țări din Europa și de pe continentul american. Presa afirmă că această primă bienală a „știut să traseze o hartă, la dimensiunea europeană, a unei alte vieți". „Dacă nu s-a putut scăpa de unele subiecte facile — afirmă de pildă criticul Thierry Clech — realul a triumfat totuși la această întîlnire de la Lyon". Se analizează unele filme considerate a fi reprezentative. Astfel, se face analiza unui documentar de lung metraj al vest germanului Rolf Schubel **Indianul** (filmul a obținut marele premiu al bienalei). „Indianul" nu este decît, un oarecare Leo Lentz, care-și descoperă pe chip niște dungi roșii ce devin tot mai accentuate și îi brăzdează fața asemenea unui tatuaj. Este însă vorba de semnalele unei iradieri cu cobalt, maladie pe care Lentz și-o descrie odată cu sentimentul tragic ce-l cuprinde și îl copleșește. Vocea care exprimă strigătul acestei angoase nu mai este însă a povestitorului care a suferit și o operație de laringe și nu mai poate vorbi. Finalul este cutremurător pentru că Lentz a murit înainte ca filmul să fi fost terminat. Este un fel de final-memento.

Un nume „greu de purtat"

Margaux Hemingway, nepoata lui „papa Hem" a făcut carieră ca manechin, dar i s-a părut că e o treabă plicticoasă și obositoare. A încercat să facă film, a și făcut film, dar a constatat că nu are pregătirea actoricească necesară. (Mariel, sora ei, a început cu această pregătire, înainte de a accepta să joace în regia lui Woody Allen). Acum Margaux, recunoscîndu-și lacunele, vrea să sară însă mult mai departe: să facă regie. Bunicul era mult mai exigent cu meseria pe care o punea înaintea talentului. El stătea cel puțin opt ore la masa de scris și stătea în picioare, la un pupitru special construit, și chiar dacă la capătul zilei — spunea el — te alegi cu o singură pagină, după ce ai tăiat, ai aruncat la coș, te-ai enervat și pînă la urmă te-ai refugiat cu disperare într-un „Calvados", este totuși mare lucru. El știa încă de pe vremea acelor „ani nebuni" că o pagină de literatură, de care să nu-ți fie rușine, se obține cu suferință.

cinerama

Vis de parvenit

Dacă despre Hollywood se spune că este o suburbie a Los Angelesului, atunci și despre San Simeon se poate afirma că este o prelungire a Hollywoodului deși — e adevărat! — se află la vreo 50 km distanță. Este neîndoielnic că magnatul presei americane (cu investiții importante și în industria filmului) a fost inspirat în trasarea acestei bizare construcții, de cultura sa vizuală formată la școala producțiilor hollywoodiene. Încă de departe cînd, gonind de-a lungul oceanului pe drumul spre Monterey ți se ivesc, nelămurit, ca într-o vedenie, turnurile anacronice de cetățuie iberică pe creasta californiană, trăiești impresia unui decor cinematografic. Curînd drumul e închis și, după ce-și priponesc caii-putere într-un imens parcaj, vizitatorii sînt mînați de indicatoare spre o clădire cu aspect de aeroport. În schimbul unui bilet de 10 dolari, ți se înmînează un soi de „Bording Cart" cu ora decolării înscrisă pe el. Exact la minutul prevăzut ești îmbarcat într-un autocar, nu într-un avion, care te va purta în circuitul pe care a fost plasat, unul din cele cinci pe care ți le propune castelul-muzeu; celelalte, patru, cu un alt prilej și cu alt tichet. O bună jumătate de oră urci volutele unei fermecătoare serpentine croite prin pădurea sălbatică. George Hearst, tatăl lui Randolph, cumpărase acest teren cu un secol în urmă, pentru a instala, acolo, un **ranch**, o crescătorie de cai, dar nu construise nimic pe el. Acum, în contact cu fascinantul decor nu e ușor să înțelegi de ce, pe cînd era copil, viitorului magnat îi plăcea să vină aici. De sus, de pe culme, priveliștea pe care natura o oferă e grandioasă. Cum stai la sute de metri chiar deasupra Pacificului, vezi pînă departe întinderea apei, printre zdrențele alburii ale norilor de dedesubt. „Cuesta encantada" denumiseră mexicanii vremelnici stăpîni ai Californiei, acest ținut de vis și atît de puternică a fost nostalgia jocurilor și închipuirilor copilăriei încît, la maturitate, Randolph Hearst s-a întors la San Simeon să-și construiască o jucărie pe măsura averii sale, castelul.

După ce l-a vizitat, George Bernard Shaw a lansat una din remarcabilele sale butade:: „E castelul pe care și l-ar fi construit Dumnezeu, dacă ar fi avut... destui bani s-o facă!" Hearst i-a avut, și nu s-a uitat la ei! A cheltuit treizeci de milioane de dolari **preinflaționiști** de dragul fantazărilor sale de copil. Pe pitorescul drum pe care urcăm rătăceau, în perioada de glorie a castelului, animale exotice. „Animalele au prioritate!" — glăsuiau, nu fără ironie, pancartele cu care castelanul își întîmpina oaspeții. În locul parcului zoologic de odinioară mai întîlnești doar cîteva splendide exemplare de vaci de lapte, care pasc liniștit și, ceva mai încolo, uitată nu se știe cum, (poate nu s-a ivit amator s-o cumpere) o turmă de zebre. Restul a fost vîndut!

Autocarul ne depune în fața treptelor unei alei care urcă spre castel, printre mandarini cu fructe pîrguite (la începutul lui martie!), rodii (așa s-or fi chemînd arborii care dau rodii?), oleandri și alte specii din care, în incultura mea pomicolă, nu pot identifica decît un gutui aidoma celor de la noi de acasă. Pomii au fost aduși, aici, cu pămînt cu tot!

Iată și castelul, opera unui zănatic care a dispus de bani și putere nemăsurată. Fațada palatului însuși, care ar vrea să evoce solemnitatea portalului unei catedrale, are aerul provizoriu al unui decor de studiou din anii '20, impresionant amalgam al semidoctismului parvenit. Construcția este, ce-i drept, girată de un arhitect, Julie Morgan, prima femeie promovată în această profesie de către prestigioasa școală franceză. Evident, că principala ei obligație profesională a fost să răspundă comenzii patronului.

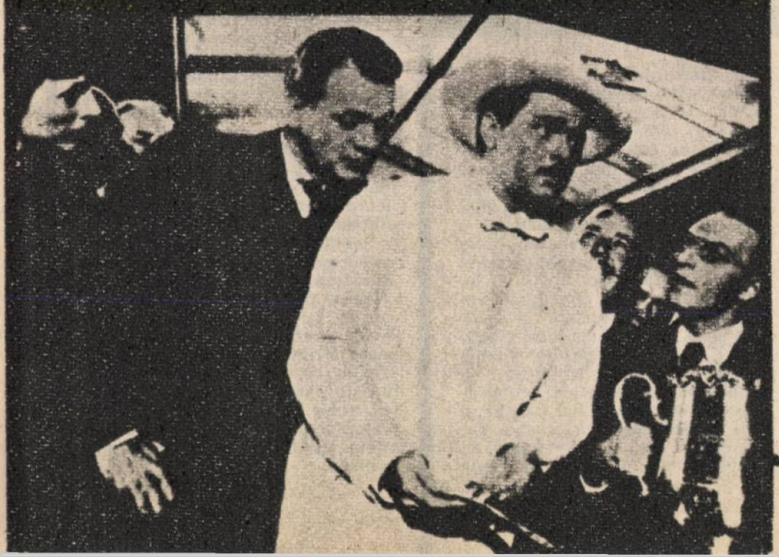
Dar înainte de a pătrunde în „Casa Grande" sîntem purtați prin cele trei „bungalow-uri" construite pentru oaspeți, adevărate conace cu mobilă napolitană splendid încrustată, tavan poleit cu clei ca să imite lemnul și tapiserii de preț expuse aidoma „posterelor" cinematografice. Ghidul, un tînăr deosebit de zelos, ne împroașcă mereu cu tot felul de informații: că suprafața totală a carpetelor persane este de 15 000 m.p., că opt boilere încălzesc apa piscinelor la temperatura constantă, că ceea ce privim, coloanele care străjuiesc piscina exterioară, sînt autentic atice. Dispusă pe coama dealului, cu Pacificul drept fundal și portalul de templu reflectat în apa sidefie, piscina îți fură ochii. Impresie diminuată, din păcate, de incongruența scenografică a ambianței: zeița egipteană Shekmet e instalată într-o fîntînă stil „art-deco", sarcofage egiptene „vechi de 3 500 de ani" — ne asigură ghidul, sînt așezate lîngă voluptuoase naiade în stil „renaissance" de cel mai dubios gust. Ghidul care se poticnește în cuvîntul „sarcofag", îl înlocuiește cu denumirea „cutie de cadavre". E bine zis, e chiar mai propriu, așa și vedem în jur, peste tot, un amplu sarcofag de valori potențiale înăbușite de ignoranță, spațioase „cutii" cu lucruri fără viață...

Această impresie este și mai vizibilă din momentul în care pătrunzi în hallul — sau hala! — „Casei Grande", care constituie un „montaj" de piese egiptene, atice, romane, eleniste, medievale, europene, în cele mai neobișnuite și bagatelizatoare juxtapuneri. Totul ne trimite, izbitor, la imaginea halei de vechituri din filmul lui Orson Welles.**Cetățeanul Kane** este însă un subiect tabu la San Simeon. Singura aluzie o întîlnești în magazinul de suveniruri din „autogară", care desface — în exclusivitate — volumul de memorii al actriței Marion Davies, castelana neoficială a locului. În deschidere, cîteva rînduri ale lui Orson Welles, smulse în ultima parte a vieții sale, în care acesta se jură că nu Randolph Hearst ar fi fost cel care i-a inspirat portretul dominatorului personaj.

Dar oricît i s-ar face, conștiincios, apologia, Randolph Hearst a părăsit scena pentru totdeauna, „urmînd destinul comun al tuturora" cum, cu diabolică satisfacție, remarca jurnalul cinematografic integrat de Orson Welles în interiorul filmului său. Au rămas, pe tavanul refectoriului de la San Simeon, cavalerii înzăuați, călugării cufundați în rugi, prinții cu castele în mîini — atît! Umbre veghind amintirea altor umbre.

T. CARANFIL

Welles a avut curajul să facă filmul *Cetățeanul Kane* dar nu și să-l identifice pe proprietarul castelului Hearst



Alferova a optat pentru un spectacol de teatru

Unde se află secretul

În urma unei victorii dobîndite la Cannes '89 și a unor succese de casă, în lumea filmului au încolțit nu numai speranțe dar chiar — cel puțin după unele păreri, — s-ar fi identificat secretul revirimentului. Spune unul dintre cei mai proeminenți producători dar și comentatori de film, Daniel Toscan du Plantier în „Le Figaro Magazine : „Cînd toată lumea se precipita să aplaude performanțele lui Dustin Hoffman în **Rain Man,** nu cred că trebuie să ne pierdem capul din nu știu ce fel de masochism, ci trebuie să salutăm performanțele pe care le avem la noi acasă și care echivalează cu aceea a lui Hoffman. Dacă în ultimele șase luni cinematograful francez și-a regăsit o prezență într-o măsură destul de apropiată de cea americană, redobîndind, contrar oricărei așteptări, o situație pe care mulți o considerau — sau o sperau — iremediabilă, aceasta se datorează în primul rînd actorilor noștri. Ei au rezistat unei duble concurențe venite din partea ursilor și leilor „francezi" ca și a iepurilor, crocodililor (Dundee) și peștilor (numiți eventual Wanda,) americani. În bătălia pe care artiștii și profesioniștii cinematografului francez o dau pentru apărarea creației lor, nu există nici o revendicare de protecționism arbitrar. Nu există decît voința de a păstra intactă poziția privilegiată cîștigată de succesul filmelor noastre". Și mai spune comentatorul mai sus amintit că Europa culturii nu poate și nu trebuie să fie ținută la nivelul de jos de un numitor comun a cărui eficacitate nu poate camufla multă vreme mediocritatea.

Se filmează

● După ce a fost director al cinematecii franceze, Costa Gavras s-a retras din prim planul vieții cinematografice. Acum a revenit în Franța și chiar la Paris unde a anunțat că începe filmările la **Micul apocalips.**

● Ca președinte al juriului de la Cannes — 1989, Wim Wenders, a avut grijă să provoace o mică criză (adică să dea un fel de „surprise party" al juriului odată cu anunțarea premiilor). După aceea a pornit prin 15 țări — cu un program de 32 de săptămîni de filmare pentru pelicula sa intitulată **Pînă la capătul lumii.** În acest periplu a fost însoțit de actorii Jacques Dutronc, Solveig Domartin și Rudiger Fogler.

● La Cannes, filmul lui Ettore Scola, **Splendor** a fost ignorat de juriul lui Wenders deși toată suflarea de pe Croazetă vorbea numai despre el și-l vedea obținînd unul din marile premii. Întors la Roma, Scola a început imediat filmările la **Duminică la Civitta Vecchia** cu doi actori de primă dimensiune: Marcello Mastroianni și Massimo Troisi.

● Superbul roman al lui Edmonde Charles-Roux „Să uiți Palermo?" a inspirat un scenariu a cărui transpunere cinematografică și-a asumat-o Francesco Rosi.

● De la **The Misfits,** binecunoscutul dramaturg american Arthur Miller, fostul soț al Marilynei Monroe, nu a mai colaborat cu cinematograful. Karel Reisz și-a asigurat, în 1989, concursul lui Miller pentru scrierea scenariului la **Toată lumea cîștigă** (povestea unei femei care trăiește într-un oraș din Noua Anglie, de pe coasta Atlanticului, și care angajează un detectiv particular spre a dovedi nevinovăția unui bărbat acuzat de omucidere).

● Jack Nicholson a preluat personajul pe care îl realizase cu atîta succes în **Chinatown** al lui Polanski și, în propria-i regie, l-a adus în filmul intitulat **Cei doi Jack.**

● **Cealaltă parte a vîntului** (un titlu poetic și incitant) este un fel de autobiografie a lui Orson Welles pe care acesta începuse să o transfere pe peliculă. „Începuse" — pentru că filmul nu a fost terminat ba chiar nici la jumătate nu ajunsese. Tovarășa de viață a lui Welles, plasticiana Oja Kodar, a turnat, cu mijloace proprii și puține, un film dedicat felului de viață al unor locuitori din Venice de pe coasta Californiei. Scopul acestui filmuleț nu a fost altul decît acela de a demonstra producătorilor că ar putea să se încumete să termine filmul marelui Welles.

Pe scurt

● O comedie de dragoste cu Aurore Clément, Michel Serrault, Annie Girardot a semnat realizatorul Jean Pierre Rawson pe un scenariu de Jean Claude Leautaud.

● Realizatorul iugoslav Emir Kusturica, după ce a obținut premiul de regie la Cannes 89, a perfectat realizarea în Statele Unite a unei versiuni după „Crimă și pedeapsă".

● Polonezul Krzisztof Zanussi a filmat **Regina Christina** cu admirabila actriță suedeză Lena Olin (pe care am văzut-o în cadrul zilelor filmului suedez în pelicula lui Bergman **Repetiția**).

● Des pomenit în ultimul timp regizorul englez Peter Greenway a perfectat turnarea, la el acasă, la Londra, a unei povestiri cu un titlu care este ca un rezumat, cum nu mai întîlnești decît la realizatoarea italiană Lina Wertmüller: **Bucătarul, hoțul, soția lui și iubitul ei.** Actorul pe care Greenway și l-a ales nu este englez ci francez: Richard Bohringer.

● Robert Altman a putut perfecta, după ani de așteptare, un vechi vis de-al său, un film despre Rossini, care se intitulează chiar **Rossini, Rossini.** Filmările au avut loc în Franța, Italia și Anglia.

● Realizatorul Alan Pakula a scris scenariul și a semnat regia la **Te văd mîine** cu actorul, acum la ordinea zilei, Jeff Bridges și cu Farah Fawcett.

● Octogenara Bette Davis a apărut în 1989 într-un film al regizorului Larry Cohen: **O soacră aluriștă.**

● Reveniri pe platou: Clint Eastwood în **Cadillacul vișiniu** alături de Bernadette Peters; Marlon Brando în **Anotimp secetos** în regia lui Euzhan Palay; Al Pacino, după patru ani de absență, reapare ca detectiv în filmul lui Harold Backer, **Marea dragoste;** Robert de Niro apare alături de Jane Fonda în regia lui Martin Ritt. Filmul se intitulează **Scrisori.**

● O distribuție care „nici nu mai are nevoie de vreo poveste", cum exclama cineva: Kathleen Turner și Michael Douglas. Povestea există însă și se intitulează **Războiul rozelor.** Iar regizor este Danny de Vito.

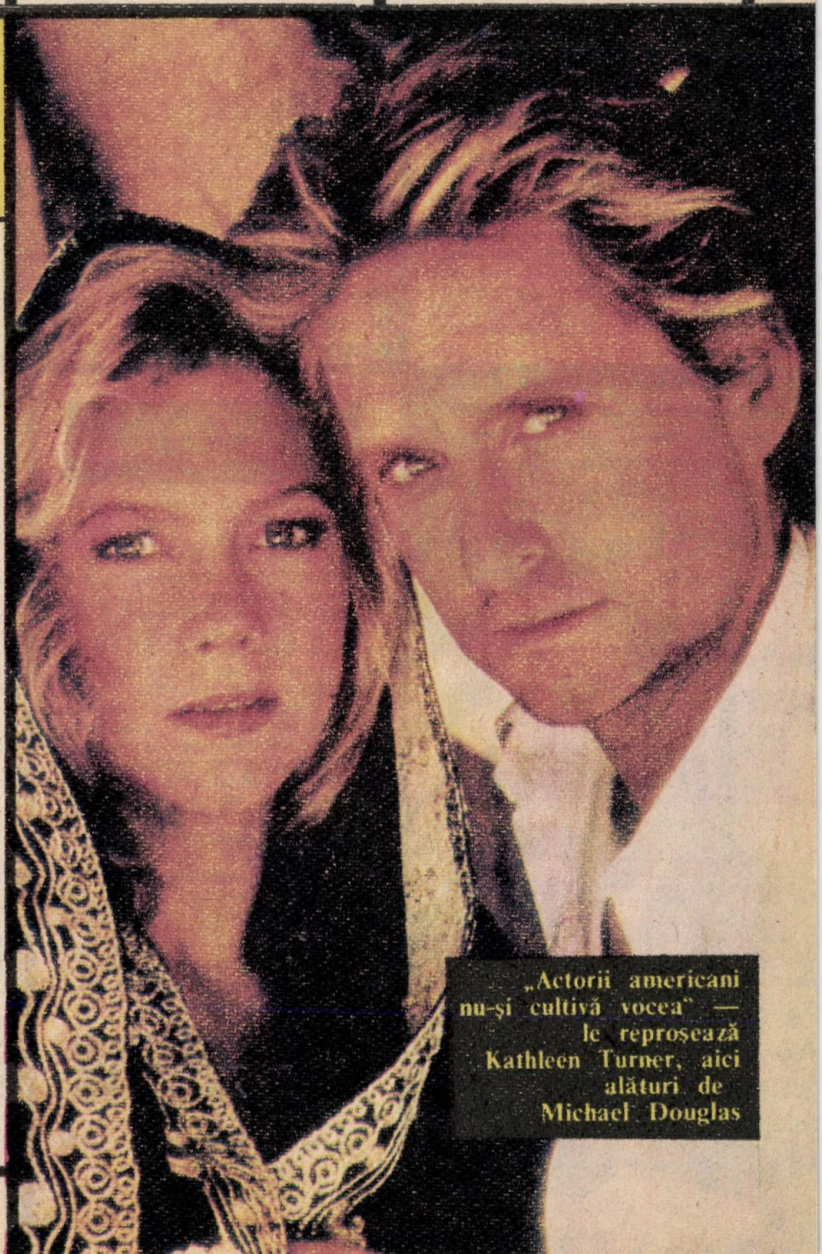
● Woody Allen și-a anunțat pentru filmul al cărui titlu nu-l desconspiră, doar distribuția: Mia Farrow, Claire Bloom, Joanna Gleason, Alan Alda, Martin Landau, Sean Young.

Între teatru și film

■ Criticii de specialitate consideră că este „prima apariție misterioasă în cinematografie, după Greta Garbo" sau văd în ea genul „vedetei" anilor '40. Kathleen este măgulită de aceste aprecieri, dar declară că nu se simte deloc o femeie misterioasă și găsește că nu are nimic comun cu vedetele din trecut. Recunoaște însă că ceva o deosebește de actrițele de astăzi din America. „M-am format — mărturisește Kathleen Turner — într-un alt mediu decît actrițele născute și crescute în Statele Unite. Eu am trăit în Anglia din 1968 pînă în 1972 și meritul calităților mele vocale le datorez școlii și pregătirii de acolo. În America avem o școală de actorie care, în anumite privințe, pregătește mai bine decît cea engleză, dar nu acordă importanță vocii. Actorii și actrițele se străduiesc să-și schimbe aspectul, greutatea, mersul, dar cînd deschid gura — vorbesc la fel.

Debutul meu cinematografic datează din 1981 — în **Body Heat.** Au urmat **Crimes of Passions, The Jewel of the Nile, Prizzi's Honour** și **Peggy Sue s-a căsătorit** (care mi-a adus, în 1986, nominalizarea pentru Oscarul destinat celei mai bune actrițe premiu pe care l-a obținut de fapt Shirley McLaine). Nu pot spune că rolurile din film sînt preferabile celor de pe scenă. Satisfacțiile sînt diferite. Rolurile de pe scenă îmi dau posibilitatea să văd reacția publicului pe care-l am în față. De altfel, înainte de-a debuta în film, toată experiența mea se reducea la teatru. În perioada mea de formare nu mergeam deloc la cinema, dar citeam foarte mult. Obicei pe care-l păstrez și astăzi. Nu deschid televizorul decît pentru buletinul de știri".

Virginia STĂNCESCU



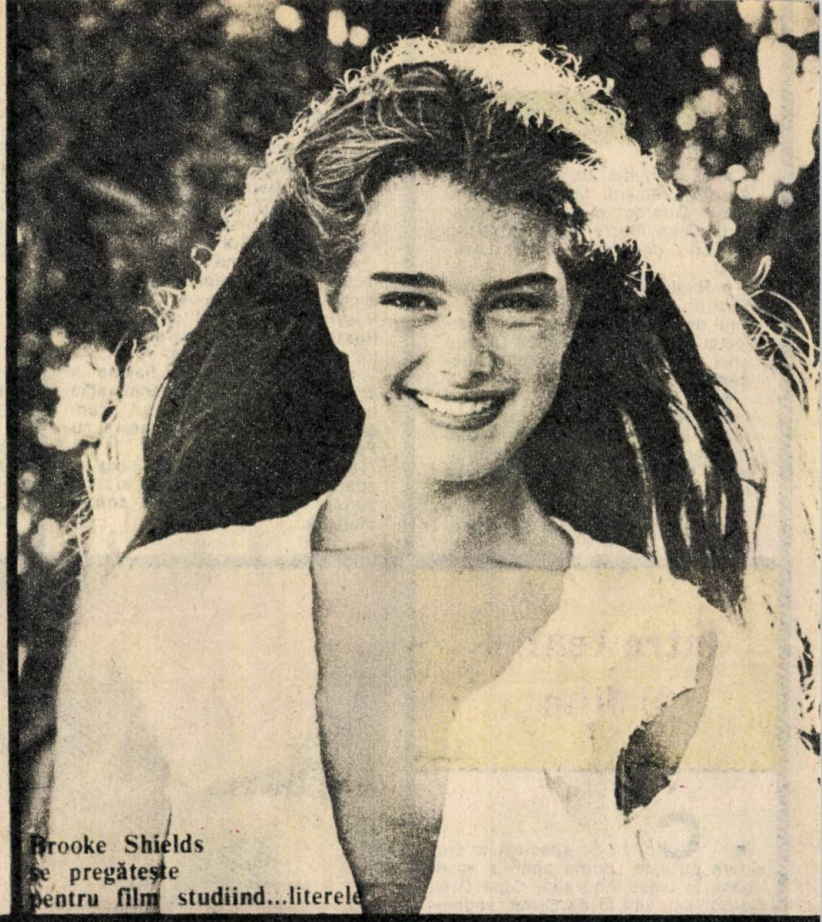
„Actorii americani nu-și cultivă vocea" — le reproșează Kathleen Turner, aici alături de Michael Douglas

cinerama

Luciditate

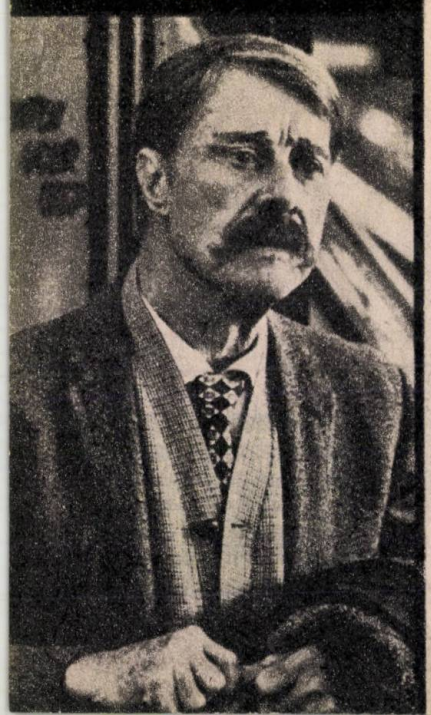
Sophie Marceau, interpreta ultimului film al lui Zulawski, intitulat **Nopţile mele sînt mai frumoase ca zilele voastre,** este o tînără actriţă cu păreri foarte ferme, în primul rînd despre filmul în care a jucat. „Este un film de dragoste — spune ea — şi un film de dragoste care nu se opreşte aici pentru că el se referă şi la naşterea şi moartea omului. Este povestea unei tinere aflată în pragul vieţii şi al unei cariere, care se îndrăgosteşte de un bărbat cu totul diferit de ea, un bărbat care se află la capătul drumului vieţii lui. Este o dragoste dureroasă." Dar, ţine să adauge Sophie Marceau, dragostea vine întotdeauna din adîncul fiinţei şi este foarte puternică şi întotdeauna creează momente minunate dar şi dureroase. Este atît de rar în viaţă să cunoşti şi dragostea şi fericirea. De cele mai multe ori dragostea este urmărită îndeaproape de durere şi se află mereu în primejdie."

Presa vorbeşte despre succesul tinerei Sophie Marceau în acest film dar ea este o lucidă şi nu se lasă purtată de laude. „Nu vreau să mă închistez într-o imagine. Dacă mîine mi se propune o comedie, pe loc primesc pentru că vreau să joc sub toate culorile."



Brooke Shields se pregăteşte pentru film studiind...literele

Octogenarul Don Ameche nu se retrage de pe platoul de filmare (aici în *Se mai schimbă lucrurile*, o comedie pe o temă gravă: Mafia)



Arhive ale memoriei cinefile

S-ar părea că în timp ce frecventarea sălilor de cinema, în diferite ţări, scade, proliferează în mod paradoxal lucrările (de proporţii enciclopedice unele) despre cinema, adevărate enciclopedii-cinema. Astfel, dacă cineva este curios să ştie totul de pildă despre „Marile teme ale cinematografului american" el are la dispoziţie lucrarea cu acest titlu scrisă de Michel Cieutat. Dacă este interesat de personajele care populează planeta filmului, se adresează „Dicţionarului de personaje din cinema" — editat de Bordas. Sau, pentru cine are nevoie să afle despre cele mai rare filme, aproape necunoscute unele dintre ele, le găseşte în lucrarea lui John Stanley intitulată „Ghidul filmelor" (un adevărat cataloc de filme de la seria B pînă la seria Z). În acelaşi timp lucrarea lui Stanley conţine şi o listă de povestiri lansate de film, listă ce oferă un fel de cunoaştere mitică a filmului în lume.

Feciorul negustorului de haine vechi

Kirk Douglas a avut o copilărie ca a lui David Copperfield — aşa cel puţin apare ea din descrierea pe care actorul, astăzi septuagenar o face în volumul de memorii al cărui titlu este „Feciorul negustorului de haine vechi". Douglas are curajul, sinceritatea şi onestitatea de a nu-şi crea o biografie bombastică cum se cam obişnuieşte în lumea idolilor de cinema şi nu de azi de ieri: există cum se ştie o „legendă Stroheim", creată de el însuşi.

Kirk Douglas îşi descrie copilăria aşa cum a trăit-o. Un critic reputat pentru inapetenţa sa la dulcegării hollywoodiene, Michel Grisolia de la L'Express, spune despre volumul semnat de Kirk Douglas: „Actorul este un tandru care loveşte tare. Memoriile lui sînt o artă subtilă". Cînd a apărut în emisiunea „Apostrophes" a lui Bernard Pivot comentatorul s-a arătat surprins de calitatea volumului de memorii al lui Douglas, la care acesta i-a răspuns scurt şi ferm: „Sînt un scriitor, domnule Pivot".

Muzica şi actorii

Există un realizator, destul de puţin cunoscut în Europa iar în America lui natală situîndu-se pe o poziţie destul de specială în raport cu alţi regizori care au cunoscut succesul: el, Alan Rudolph

(Continuare în pag. 181)

antologice

O ecranizare devenită clasică

Rapacitate rămîne peste ani filmul care-l reprezintă pe Stroheim în tot ce are caracteristic, cu respectul lui profund pentru real şi realitate — nici măcar o scenă nu e filmată în studiou, nici un nasture nu a fost neglijat, şcoala lui Griffith fiind urmată cu credinţă. Este şcoala în care cinematograful îndrăzneşte realismul total, lipsit chiar de autocenzura subiectivă care să limiteze în vreun fel invenţia expresiei, în care montajul ce poate face concurenţă oricărui montaj de film modern, contracarează şi azi prin puterea expresivă, intervenţia brutală a producătorilor în economia filmului, în care actorii sînt dirijaţi de o mînă sigură, creatoare. Stroheim însuşi devenise un actor celebru.

Văzut astăzi, la 65 de ani de la apariţie, după atîtea pelicule şi şcoli cinematografice ce le oferă cinemateca, putem spune că după **Intrarea trenului în gară**, documentul lui Lumière, **Rapacitate** e prima peliculă cu adevărat şi integral realistă a artei filmului, o ecranizare, de fapt, de Erich von Stroheim, după romanul lui Frank Norris. Şi azi filmul acesta apare drept unul din rarele filme în care finţele sînt în permanentă devenire. Înaintea acestui film, psihologia cinematografului era, se poate spune, rudimentară. Aici se urmăreşte evoluţia în timp, surprinzînd totodată cu o mare acuitate, un fenomen caracteristic al vremii, pauperizarea micii burghezii, mizeria proletariatului din marile oraşe americane. Personajele sînt într-o naturală mişcare caracteristică, tipologică, şi se poate spune că nu sînt două cadre în care ele să semene, să nu se simtă schimbarea inerentă vieţii, efectul ciocnirilor dintre acestea. Timpul trece marcat cu o precizie cum numai literaturii îi aparţinuse acest merit: prin respectarea condiţiilor atmosferice şi de climat, prin percepţiile diferitelor ore ale zilei, anotimpurilor, lunilor. În locul unei dramaturgii a prezentului şi teatrului, arta povestirii acestui film aduce sentimentul realist al desfăşurării în timp, răsturnînd toate principiile pe atunci în vigoare. Este primul film cu o durată autentică, cu o greutate specifică temporală pe care reuşise s-o transmită doar cea mai bună literatură şi ne gîndim la Tolstoi. Personajele se degradează treptat sub influenţa mizeriei şi a unei pasiuni hipertrofiate, şi ne gîndim la Dostoievski. E aici aportul unui artist format la cultura europeană (îi iubea pe Zola, Dickens, Maupassant), ce dăruia noii lumi un etalon de realism de esenţă literară. E antologică secvenţa sărbătoririi căsătoriei din cabinet în timp ce pe fereastră, cu minuţie, Stroheim ne lasă să vedem trecerea unui cortegiu mortuar.

O cotitură în tînăra pe atunci artă a filmului înseamnă acest film, dar şi un început de tradiţie. Şi ne gîndim la **Hoţi de biciclete**, al lui De Sica, la **Hotel Nord** al lui Carné, la **Accatone** de Pasolini, filmele lui Fassbinder, Sukşin... O extraordinară îndrăzneală este această peliculă şi cuvîntul originalitate pare prea slab pentru a defini o asemenea operă care arată pînă unde poate merge cinematograful în exprimarea vieţii şi a sentimentului, devenind prin aceasta, pentru noi, clasic.

Întorcîndu-ne în timp, notăm: prima versiune originală a lui Stroheim — cinci ore; a doua versiune originală — 3 ore şi 50 de minute; versiunea comercială — 2 ore şi 45 de minute, ultima fiind şi singura care ne-a rămas. Dar şi amputarea făcută de producători se simte.

Proiectat într-o tăcere tensionată, filmul îşi verifică forţa şi-n faţa spectatorului de astăzi, pretenţios, saturat de imagini şi istorii, mereu în căutare. Şi aceasta în mod simplu, prin forţa exprimării adevărului de viaţă, integral, în fiecare scenă, apariţie, detaliu, toate unindu-se în urmărirea unor destine, revelînd acel etern, cutremurător „omenesc" ce aşează **Rapacitate** în rîndul operelor de artă unice, irepetabile.

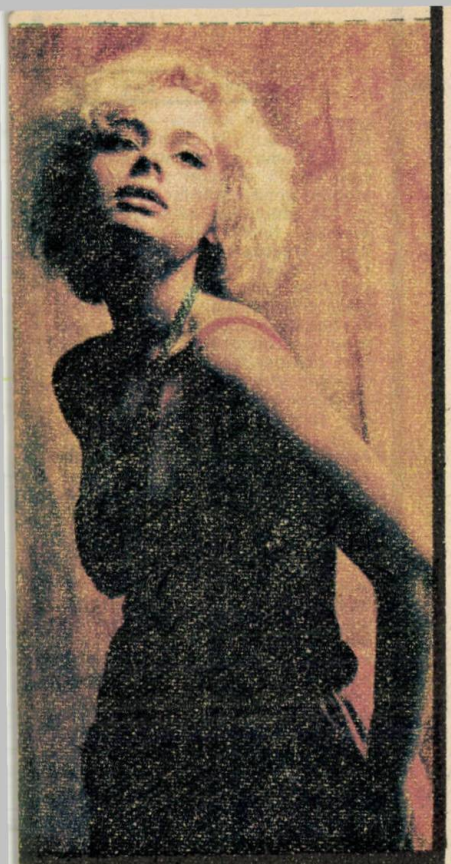
Vera FĂGĂDARU

(Urmare din pag. 180)

(acesta îi este numele) s-a bucurat — cel puţin în ultimul timp — de o anume notorietate, situaţie care i-ar fi asigurat privilegii în atenţia producătorilor. Rudolph nu s-a preocupat să-şi fructifice avantajul, tînjind după o independenţă creatoare, dorind să facă film cu buget mic, să spună ceea ce crede, chiar dacă asta ar displace criticilor săi. Şi tot el îşi dă şi răspunsurile care sînt ca nişte duşuri reci autoadministrate. Despre „independenţa" realizatorului spune el fără ocol „partea proastă cu autorii independenţi este că ei sînt dependenţi de bani".

Dar cine este Alan Rudolph? Astăzi el este, cum s-ar spune cu o elegantă ambiguitate, cam la jumătatea vieţii. A făcut multe în existenţa sa, iar cu filmul a luat contact la nivelul cel mai de jos: a început ca om de platou, adică un fel de necalificat ceea ce nu înseamnă că nu făcea nimic. Făcea de toate, tot ce i se cerea de către toţi cei mai mari ca el de pe platoul de filmare. Iar el era cel mai mic din formaţie. Tăcea şi făcea, adică învăţa. Făcuse studii universitare dar nu cu intenţia de a-şi croi o carieră. „Fura" meseria de cineast chiar de pe platoul de filmare, cu răbdare şi îndîrjire. Într-o bună zi s-a încumetat să facă nu pe regizorul ci pe scenaristul. I-a arătat regizorului şi maestrului său Robert Altman ceea

„La 50 de ani reiau un rol pe care nu l-am uitat nici o clipă: Ciocciara" (Sophia Loren)



Un nume nou, dar mai ales un nou talent: Marina Evstingeva

dul regiei. Alan Rudolph regizează un film care rămîne în memoria cinefililor: **Remember my name** (Amintește-ți de numele meu). Apoi **Choose me** (sau în spiritul acestei pelicule: **Pe mine să mă alegi**) un film inspirat de lumea cosmopolită și atît de greu de caracterizat a Los Angeles-ului. Și încă un film care n-a trecut neobservat: **Întunecare de minte** și altul, **Songwriter**, inspirat de muzica numită country atît de apreciată astăzi. Cea mai recentă realizare a lui Rudolph se intitulează **Modernii** și este dedicată unei perioade despre care s-a scris mult, cîteodată chiar superb și incitant: perioada pariziană a artiștilor și scriitorilor americani după primul război mondial, perioadă pe care o altă americană care trăia la Paris, Gertrude Stein, a botezat-o „anii nebuni" iar pe protagoniștii ei i-a consacrat drept „generația pierdută". (De fapt, scriitoarea preluă expresia unui patron de garaj din Paris.)

Modernii este — după cum lămuresc unii critici care l-au înțeles în mai mare măsură și l-au judecat cu multă simpatie pe Rudolph — este deci nu numai o privire asupra grupului atît de văzut în Parisul acelor ani (Hemingway, Scott Fitzgerald, Ezra Pound...) cît asupra atmosferei acelei perioade despre care Rudolph spune: „De fapt, în anii '20, moda și arta anunțau lumii că s-a intrat în secolul XX. Artiștii descoperiseră asta mult mai înainte prin operele lor, tehnica o descoperise la rîndul ei prin războiul mondial, dar lumea în general avea să descopere secolul XX doar atunci cînd arta s-a întîlnit cu negoțul". Rudolph se referă în special la impresarii de pictură care făceau mare vîlvă în societatea pariziană și pe lîngă vîlvă, făceau mai ales, avere. „Arta — spune mai departe Alan Rudolph — a devenit vulnerabilă la exploatare și s-a transformat în articol de consum. Asta am și încercat să arăt în **Modernii**. Criticilor nu le-a plăcut că am înlocuit unele mituri cu altele, dar eu n-am avut intenția să fac o documentare riguroasă ci să arăt unele caractere — pe ai lui Hemingway, în special — înainte ca cimentul statuilor lor să se usuce". Perioada 1925—1926 este marcată de faptul că atunci a avut loc marea expoziție de artă decorativă. Erau anii escapadelor și două aspecte caracterizau cel mai bine acel timp: ireverența și umorul.

Alan Rudolph se dovedește a fi un fin observator al fenomenului cinematografic în ansamblu și al filmului american în special. El este de părere că numai doi regizori de peste ocean au o viziune despre filmul american: ei sînt Altman și Kubrick. Nici unul dintre cei care lucrează astăzi, pe platourile americane, nu are o concepție atît de complexă cum o au ei, susține Rudolph. „Îmi plac și Woody Allen și Coppola, și Scorsese, și frații Cohen, dar numai ei doi ocupă Pantheonul". În ce-l privește, Rudolph este preocupat în filmele sale și în mod preponderent de muzica folosită ca și de actori. „Am întotdeauna o mare grijă pentru muzica pe care o folosesc. Niciodată ea nu este fundal. Muzica și actorii sînt — după părerea mea — cele două principale instrumente ale regizorului. Toată viața omului este învăluită în muzică și viața asta devine partea sonoră a filmului pe care-l trăiești. Muzica creează o atmosferă, iar atmosfera adîncește jocul actorului. Cît privește distribuția, eu nu vreau să folosesc pe nici unul din actorii a cărui reputație îl poate distrage pe spectator".

ce scrisese iar acesta s-a declarat încîntat. Era chiar scenariul viitorului film al lui Altman, **Nashville**. Succes mare și de public, dar mai ales din punctul de vedere al lui Rudolph, de stimă. A venit și rîn-

El despre ceilalți

El din titlu nu este altul decît Roman Polanski, despre care se vorbește astăzi mai puțin, care face filme mai rar, despre care critica vorbește mai puțin entuziastă. El, Polanski, ia cuvîntul să-și exprime opțiunile de cineast, care, ca student, dădea un film de semnificația **Cuțitului în apă**, și s-a împotmolit acum vreo 2—3 ani cu o poveste despre pirați și aventuri pe mare, pe corăbii și pe uscat, o poveste care n-a „decolat".

Deci ce părere are Roman Polanski acum în puterea vîrstei, și după aburii gloriei, despre alți creatori de pe tărîm cinematografic.

Despre **Easy Rider** al lui Denis Hopper (film din 1969) Polanski spune: „Stanley Kubrick a fost primul care mi-a vorbit despre acest film. Era copleșit și mi-a organizat o proiecție la el acasă. Pentru epoca aceea l-am găsit un film formidabil. O chintesență a spiritului anilor '60 în America. În plus, pentru mine a fost revelatoare evoluția lui Jack Nicholson. Am fost stupefiat pur și simplu de originalitatea jocului său. Presupun că astăzi filmul acesta dă semne de bătrînețe".

(Continuare în pag. 184)

În amintirea lui New York, New York, Liza Minnelli și Dudley Moore au „montat" un show

Invazia marţienilor n-a avut loc...

30 octombrie 1938, seara. Deasupra New York-ului, cerul este acoperit de nori groşi, ameninţători. Domneşte o atmosferă sumbră, aşa cum şade bine de *Hallowe'en*, reminiscenţă a unui străvechi ritual păgîn de pomenire a morţilor, zi cînd, odată cu căderea întunericului, copiii colindă străzile, unii purtînd în vîrful unor beţe un dovleac scobit, luminat pe dinăuntru cu o lumînare şi astfel fasonat încît să închipuie un cap de mort, alţii mascaţi chiar în acest fel, solicitînd un mic dar pentru „îmbunarea spiritelor".

Este exact ora 21. Deodată, o voce agitată, tremurîndă se revarsă din aparatele de radio... „Un uriaş obiect cilindric, venit din Cosmos, a coborît pe Pămînt, în statul învecinat New Jersey, în apropiere de cătunul Grove Mill... În momentul impactului cu solul, întunericul a fost sfîşiat de lumini orbitoare, iar zgomotul asurzitor produs s-a auzit la o distanţă de zece mile..."

Vocea transmite de la faţa locului şi comunică ascultătorilor, clipă de clipă, cele ce se întîmplă... Unul după altul, aterizează alţi cilindri... Poliţia a înconjurat întreaga zonă pentru a împiedica miile de curioşi să se apropie...

Din cuvintele rostite de crainicul-reporter răzbeşte teroarea: „Incredibil... dacă nu ar exista proba faptelor. Totul ne obligă să presupunem că straniile creaturi care descind din obiectele cilindrice sînt avangarda unei forţe de invazie venită de pe Marte..."

O altă voce terorizată exclamă: „Sînt peste patruzeci de morţi. Cadavre calcinate, corpuri sfîrtecate zac prăvălite pretutindeni"...

În faţa aparatelor de radio, oamenii au încremenit. Informaţiile devin tot mai precipitate... La microfon se află acum generalul de brigadă Montgomery, care anunţă proclamarea stării „...marţiale" în zonă. „Evacuarea locuitorilor a şi început..."

Panica celor ce vorbesc la microfon se transmite şi ascultătorilor. Telefoanele încep să zbîrnîie, blocînd liniile. Mulţi new-yorkezi se năpustesc în automobile, căutîndu-şi scăparea afară din oraş. Circulaţia este paralizată de numărul mare al maşinilor.

Ştirile continuă să se succeadă implacabil... Peste 7 000 de oameni ai forţelor armate atacă una din navele extraterestre, dar sînt nimiciţi cu ajutorul unor misterioase raze... Monstrul metalic controlează în întregime regiunea de centru din New Jersey... Armata şi poliţia nu mai pot ţine în frîu mulţimea terorizată, care fuge în toate părţile... Din Washington se adresează prin radio cetăţenilor ministrul de interne, îndemnîndu-i la calm... Se comunică ştirea că mai multe ţări din Europa şi-au oferit ajutorul... Între timp, de pe Marte sosesc noi nave...

Cuplul Taylor — Burton nu mai există de mult, subiect însă a rămas pentru amatorii de poveşti hollywoodiene

...În studioul de unde se transmite emisiunea, Orson Welles şi echipa sa care formează compania de teatru **„Mercury"**, avînd la activ şi un şir de piese adaptate pentru radio, continuă cu înfrigurare operaţia de realizare a efectelor speciale: zgomotul exploziilor, strigătele de agonie ale muribunzilor, uruitul înspăimîntător al navelor care aterizează... Întreaga recuzită sonoră concepută să acompanieze scenarizarea radiofonică după celebrul roman S.F. al lui H.G. Wells **Războiul lumilor.** Secretul fusese păstrat cu străşnicie. Doar cei aflaţi în spaţiul de cîţiva metri pătraţi ai studioului, şi bineînţeles conducerea posturilor respective de radio, ştiau că totul este o ficţiune, un simulacru, în timp ce dincolo de uşile capitonate ale studioului oamenii trăiau momente de coşmar. Lista interpreţilor cuprindea doar şase persoane, şase actori care trebuiau să-şi împrumute vocea unui număr de 20 de personaje, „partea leului" revenind directorului companiei, Orson Welles. Pe genericul emisiunii, alături de numele său, figura, în calitate de corealizator, şi numele lui John Houseman, producător, regizor şi actor originar (ca şi Edward G. Robinson şi Jean Negulesco) din România.

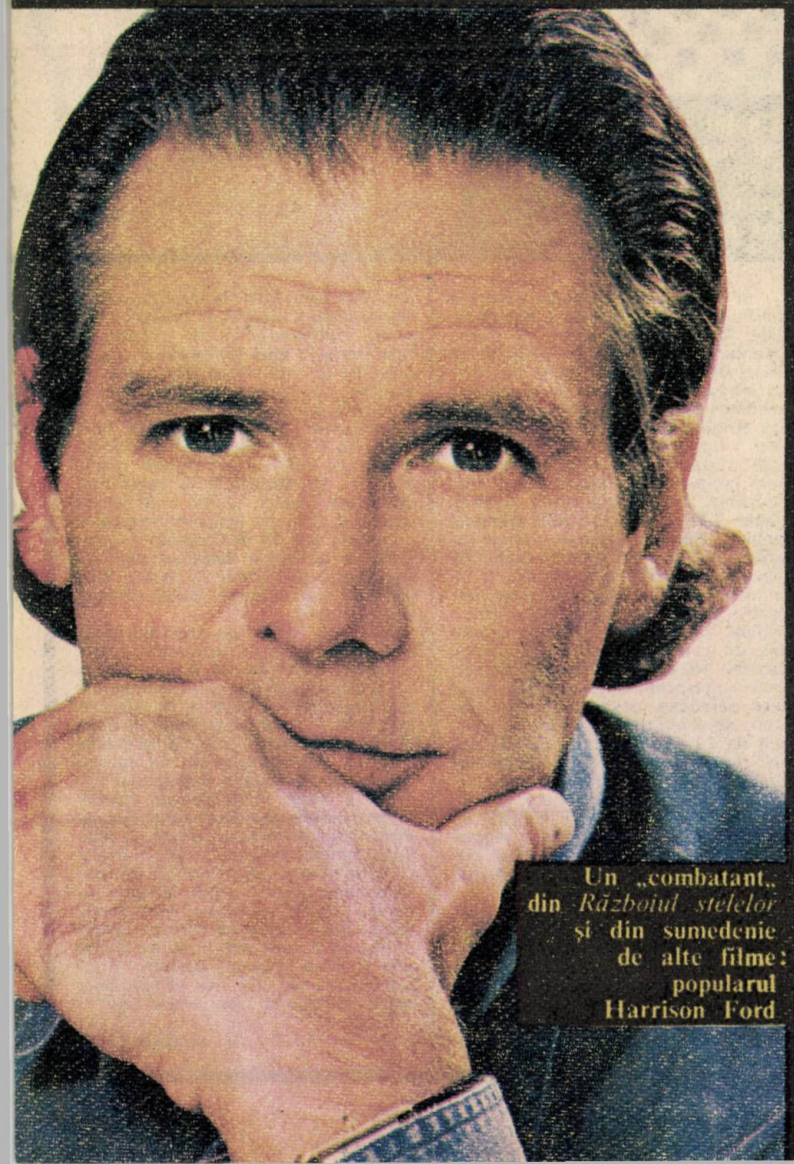
Un studiu sociologic întreprins, ulterior, de Universitatea din Princeton a estimat că aproximativ şase milioane de persoane au ascultat emisiunea, din care peste un milion au crezut că este vorba de un fapt real, în timp ce un număr neprecizat, care nu s-au aflat în faţa aparatelor de radio, s-au lăsat tîrîţi de curentul general de panică. Forma de buletin informativ, combinată cu un „reportaj la faţa locului", data emisiunii au jucat, desigur un rol important, fără ca acestea să ofere însă o explicaţie completa a celor petrecute. Poate şi evenimentele tulburi ale epocii, care aveau să ducă, în anul următor, la declanşarea celui de-al doilea război mondial, au contribuit la acest caz, considerat astăzi „clasic", de isterie colectivă. Oricum, ideea ingenioasă şi cu efecte atît de neaşteptate a „emisiunii în direct" a aparţinut tînărului (pe atunci) de numai 23 de ani, Welles, care s-a pomenit, astfel, celebru peste noapte.

...La mai puţin de trei ani după aceea, avea să izbucnească o altă „bombă": filmul de debut al lui Welles — în cuadrupla postură de producător, regizor, coscenarist şi interpret principal — **Cetăţeanul Kane,** unanim considerat una din cele mai strălucite realizări cinematografice ale tuturor timpurilor (în dreptul scenariului putîndu-se întîlni, în calitate de colaborator, numele aceluiaşi John Houseman). Geniul întrezărit odată cu **Războiul lumilor,** primea, astfel, o strălucită confirmare. Detaşîndu-se de istoria a ceea ce ar fi putut, la urma urmelor, rămîne un simplu fapt divers, Orson Welles avea să intre pe poarta principală a celei mai populare dintre arte şi să se instaleze definitiv într-unul din jilţurile cele mai somptuoase rezervate anume „monştrilor sacri"

R. CĂPLESCU

cinerama

Îndrăgostiții din Taşkent al unui realizator-poet: Eler Ismuhamedov (cu Anastasia Vertinskaia și Rodion Năhapetov)



Un „combatant" din *Războiul stelelor* și din șumedenie de alte filme: popularul Harrison Ford

(Urmare din pag. 182)

În privința filmului lui David Lean (film din 1962) **Lawrence al Arabiei**, este de părere „ca pe toate celelalte filme ale lui Lean, l-am văzut și pe acesta cu un amestec de admirație, pentru știința cu care rezolvă anumite scene și cu uimire în fața altora atît de naive și artificiale. O imagine mi-a rămas: bineînțeles, punctul acela minuscul care încet, încet devine uriaș, și se apropie..." S-a vorbit și s-a scris mult despre **Portocala mecanică** al lui Stanley Kubrick din 1971. Polanski ține să spună și el: „Este într-adevăr un film premonitoriu. Parcă îți vine să spui că viața a copiat ficțiunea, ceea ce este absurd. Eu unul nu am crezut niciodată în așa ceva. Cred însă că Stanley Kubrick este într-adevăr un vizionar". Era inevitabil ca Polanski să se refere la Woody Allen și mai exact la **Trandafirul roșu din Cairo** (1985): „Cred că era un subiect pentru un scurt metraj. Un „gimmick" (adică o scamatorie) care poate fi complet epuizat într-un sfert de oră. Filmul mi s-a părut plictisitor, nu este nici pe departe cel mai bun al lui Woody Allen. Pentru mine **Manhattan** rămîne cel mai bun film al lui".

Polanski are o mare slăbiciune pentru Orson Welles. **Stigmatul răului** pe care acesta l-a realizat în 1958 îi inspiră următoarea reflecție: „Chiar dacă finalul dezamăgește, chiar dacă tensiunea se diluează pe parcurs, chiar dacă filmul devine mai puțin convingător, el rămîne un film genial". Despre una din vedetele regizorale astăzi la modă, George Lucas și despre filmul spărgător de recorduri al încasărilor, **Războiul stelelor** (1977) Polanski declară: „Îmi place mult. În perioada aceea simțeam nevoia să văd filmul ca să mă deconectez, pentru că e nevoie și de distracție". În sfîrșit, întîlnim și o referință la filmul francez: Polanski se referă la **Ținută de seară** (1986) al lui Bertrand Blier. „Prima jumătate de oră te prinde și ești uimit. Este un film original. În continuare ai însă impresia că regizorul n-a mai știut încotro s-o apuce și nici cum să termine. După părerea mea a trecut pe lîngă un film mare". Și acum despre un alt francez, Francois Truffaut și filmul lui: **Noaptea americană** (1973). „Este interesant fără îndoială dar n-am recunoscut adevăratele culise ale platoului de filmare. Mă uimește întotdeauna să constat că foarte, foarte puțini cineaști reușesc să arate ce se întîmplă înapoia camerei de filmat. Îl iubesc pe Truffaut dar nu cred că **Noaptea americană** este cel mai bun Truffaut". Despre filmul de mare succes de public în special, pentru că în critică am întîlnit păreri care se înscriu pe toată gama de notări, **Out of Africa (Departe de Africa)** al lui Sidney Pollack film realizat în 1986. Polanski spune: „Îmi place acest gen epic și romantic. Succesul său dovedește un lucru:

(Continuare în pag. 186)

O biografie și nu una oarecare

După cum se știe, în 1989, s-au împlinit o sută de ani de la nașterea lui Charles Chaplin. Cu acest prilej editura „Diogene" din Zürich a publicat volumul biografic **Chaplin — viața și arta sa** datorat lui David Robinson. Editura a invitat pe toți cei care au împlinit o sută de ani în 1989 să se anunțe la sediul său din Zürich pentru a primi în dar un exemplar din acest volum.

Într-un articol publicat de ziarul italian „La Stampa" David Robinson povestește cum a descoperit materialul pentru biografia pe care a scris-o.

„L-am întîlnit pe Chaplin de cinci ori, dar numai de două ori am avut curajul să-i vorbesc. Prima dată a fost în 1965, la Conferința de presă cu ocazia premierei filmului **Prințesa din Hong-Kong.** Avea 76 de ani, dar arăta incredibil de vioi și energic. L-am revăzut după zece ani, cînd se ocupa de sonorizarea unui film al său din 1923 — **O femeie din Paris.** Era una din ultimele zile ale unei cariere pe care o desfășurase timp de trei sferturi de veac. Nu mai avea aceeași forță, era chinuit și dezamăgit de dificultatea de-a găsi cuvintele potrivite pentru ideile sale, deși mintea îi era la fel de clară ca mai înainte. Soția sa, Oona, nu-l părăsea nici o clipă și părea evident că prezența ei era deosebit de importantă. Știa să-și sfideze cu abilitate și încăpățînare vîrsta. Chaplin era bătrîn dar n-am văzut niciodată doi oameni atît de îndrăgostiți. I-am prezentat atunci cîteva fotografii ale ansamblului de varietăți Karno cam din epoca în care intrase și el în această formație: 1908. Nici una nu părea să-i trezească vreo amintire, pînă a dat de fotografia lui Karno. Chaplin i-a pronunțat numele cu emfază și a rămas cîteva clipe contemplînd imaginea lui Karno. Atunci mi-am făcut curaj și i-am mărturisit că mi-ar face o mare plăcere să scriu o carte, dar numai cu sprijinul și colaborarea lor, ceea ce, știam foarte bine, n-au făcut-o niciodată, cu nici un biograf. Nu m-au descurajat. Poate că n-am fi ajuns niciodată la acel „deci" dacă n-ar fi insistat fiica lui Chaplin, Victoria și ginerele său, Baptiste, cu care prezenta pe atunci la Londra, cunoscutul „Cirque Imaginaire".

Am petrecut zile întregi în pivnița unde se aflau documentele de arhivă ale studiourilor sale. Dar credeți că erau numai acestea? N-am încercat niciodată să număr zecile și sutele de albume cu fotografii, îngrămădite în dulapuri mari. În cele mai vechi dintre ele, foarte uzate, tînărul Chaplin lipsește cu grijă recenzii din perioada în care, la 14 ani, ca actor în compania Karno străbătea America în turneu. Din perioada petrecută la Hollywood erau mii de documente de arhivă care acopereau aproape fiecare zi de muncă, din momentul în care Chaplin și-a inaugurat studioul, în 1918, și pînă cînd acesta a fost înscris, în 1952, la scurt timp după plecarea sa definitivă din Statele Unite. Secretarii de producție notau cu minuțiozitate toate amănuntele: starea vremii, ce anume se filma, cine lucra, cu cît era plătit, ora la care sosea Chaplin și, de multe ori, starea sănătății lui, cine vizita studiourile, uneori observații privitoare la căsătorii, nașteri și decese la Hollywood.

Toate aceste amănunte variau de la un secretar la altul.

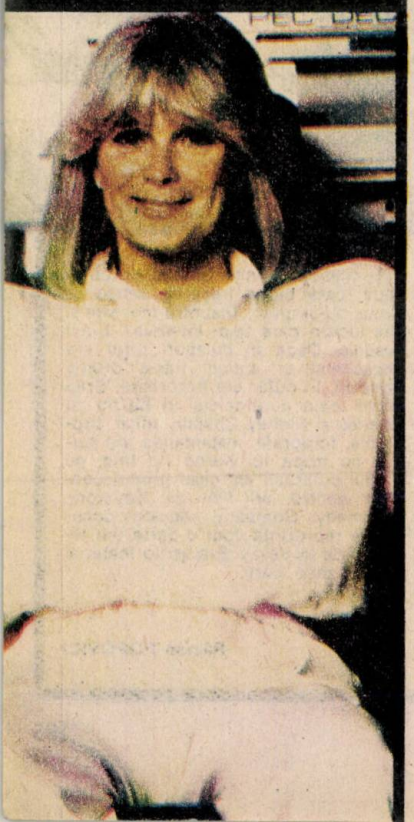
În mijlocul pivniței se afla un cufăr mare, care bloca trecerea. Într-o zi Oona, mi-a spus: „Înăuntru mai sînt și alte lucruri care te-ar interesa". L-am deschis. Dacă în dulapuri totul era împachetat și aranjat într-o ordine perfectă, în cufăr era dezordine. Erau acolo toate contractele lui Karno cu Charles și Sidney Chaplin, afișe, programe, fotografii, instantanee din turnee cu trupa lui Karno. În fine, pe fundul cufărului am găsit primul contract pentru un film cu Keystone Commedy Company. Aceste documente reprezintă doar o parte din tezaurul de la Vevey. Era acolo material pentru zece cărți.

Răzvan POPOVICI

Debutantele „zgomotoase" trec, Jane Fonda, rămîne.

Atunci Vanel era octogenar iar Brigitte Bardot în plină ascensiune

Se poate vorbi de *Dinastie* din care a făcut parte și Linda Evans



(Urmare din pag. 184)

după moda filmelor de divertisment pur cum este **Războiul stelelor,** publicul a simțit nevoia, din nou, a unui cinematograf pentru adulți. Un lucru m-a deranjat aici: accentul american al lui Redford într-un film englezesc".

În sfîrșit, iată trei opțiuni ale sale, trei opțiuni suverane: **Cetățeanul Kane** de Orson Welles (1941) „Nu sînt foarte original pentru că este filmul preferat al multor, multor cineaști . L-am văzut și revăzut: nu îmbătrînește deloc. Fiecare unghi, fiecare plan, fiecare expresie a fiecărui actor, pe scurt fiecare clipă din acest film este o imensă plăcere. Mă întreb mereu cum a reușit Orson Welles să inventeze, la Hollywood, acest cinema atît de modern". **Idolul prăbușit** de Carol Reed (1947) „În acest film atmosfera este de-a dreptul halucinantă, așa cum n-am mai văzut poate nicăieri. Totul era construit în studio, o lume bizară, delirul unei stări febrile. Este unul din filmele care m-au influențat decisiv." Cea de-a treia opțiune este **Hamlet** al lui Laurence Olivier (film din 1948). „Am văzut realizarea lui Olivier cînd eram încă foarte tînăr și ceea ce m-a atras a fost ideea universului re-creat în întregime de către regizor. Un castel misterios care plutește parcă în aer, într-o geografie vagă. Forma filmului este trup și suflet din conținutul său."

Aproape centenar

Aproape, căci Charles Vanel a încheiat existența sa la 97 de ani, după ce apăruse pe platourile de filmare chiar și la 95 de ani, într-un film turnat în Italia. Arăta în deplinătatea sănătății, a vigorii, citea, asculta muzică, și prefera să locuiască la țară. La vîrsta de 96 de ani s-a lăsat convins să-și scrie memoriile deși pînă atunci refuzase cu încăpățînare s-o facă răspunzînd cu butada: „Nu e încă vîrsta la care să-mi scriu memoriile". Cînd s-a decis totuși s-o facă, n-a mai apucat să le scrie, mulțumindu-ne astfel doar cu cîteva pagini, urmînd ca biografia părintelui ecranului francez s-o termine o ziaristă, Jacqueline Cartier, care l-a cunoscut bine și a stat de vorbă cu el îndelung despre el, despre cariera lui actoricească. Din acest volum, prima parte îi aparține lui Vanel și ea redă toată atmosfera și muzica unor începuturi pitorești, deloc banale și pe undeva, chiar ca-n filme. „M-am născut într-o duminică — își începe Vanel mărturisirile. Era 21 august 1892 la Rennes, ora 3 și 15 după amiază. M-au botezat Charles Marie și bineînțeles Vanel, numele de familie, fiu al lui Marie Emile Vanel și al Berthei Maurice. Familia din partea mamei ținea un magazin de instrumente muzicale la Rennes și altul la Saint Mâlo. Tata a fost tîmplar, după cum reiese din livretul lui militar din 1877 pe care l-am păstrat". Asta este introducerea capitolului scrisă chiar de mîna lui Vanel. Totul începe simplu ca o fișă de recensămînt și este povestea vieții lui. Își descrie apoi cu cuvinte puține dar precise părinții: tatăl om blînd, mama dimpotrivă, autoritară, severă și prea adesea punitivă cu băiețandrul ce devenise Charles Vanel. De aceea pe la vîrsta de 13 ani exasperat, băiețandrul a fugit de acasă „ca să se îmbarce pe un pescador" (ce breton nu are nostalgia mării!). Experiența amară făcută împreună cu un prieten de aceeași vîrstă cu el, urmată de revenirea la Paris, unde familia se mutase, n-o va uita toată viața. Dar odată întors în capitală, Charles nu trage la familie ci se adăpostește într-o pivniță invadată de șobolani. Încearcă o serie de meserii. Face pe comisionarul, ducînd coșuri cu flori ori cu fructe și într-o bună zi nimerește ca ajutor al proiecționistului de la cinematograful „Omnia" de pe unul din marile bulevarde pariziene. Proiecționistul, om cumsecade, a încercat să-l învețe meseria despre care cei mai mulți oameni nu știau nici că există, dar în care el, proiecționistul, avea o mare încredere și pe care o privea ca pe o îndeletnicire de viitor. Stînd mult timp în cabina de proiecție și văzînd filmele prin gemuleț, Charles Vanel a prins gust pentru aceasta. „Trebuie să înțelegi — i-a spus într-o bună zi proiecționistul și Vanel transcrie recomandarea cu venerație — trebuie să înțelegi că am nevoie de un băiat conștiincios. Nu trebuie — i-a recomandat el cu sfințenie — ca împușcătura să se audă după ce tipul de pe ecran e deja mort. Am nevoie de cineva care trebuie să simtă cînd trebuie să vină efectul! Și îți spun asta băiețaș, pentru că trebuie să știi că ceea ce îți revine ție aici este o adevărată muncă de artist".

Între timp, în cafeneaua apropiată de sala de cinema unde se producea spectacolul de variete, Charles Vanel se simte atras de chemarea artei. Citește un anunț în ziar: Teatrul Montparnasse angajează figuranți. „M-am dus imediat — spune Vanel — nu eram singurul solicitant în schimb eram cel mai tînăr. Regizorul s-a gîndit probabil că la vîrsta mea — aveam 16 ani — n-o să-l cost prea mult. Dar că, fiind bine făcut, o să pot juca roluri de soldat, de țărani, diverși tipi fără importanță, cerșetori, care bîntuie prin toate melodramele. Ai să primești un franc pe zi — mi-a spus el. Un franc! am exclamat! Trebuie să fii încîntat tinere, mi-a răspuns. Există regizori care în prima săptămînă nu-și plătesc figuranții".

Așa a început Vanel cariera sa teatrală. După nenumărate roluri de figuranți fără replică, i se încredințează în „Curierul din Lyon" un rolișor. Nu rolul era important ci faptul că intra în replică cu actorul renumit pe atunci și care era nu altul decît Leon Noël. După trei luni ajunsese să cîștige trei franci pe zi și se declara fericit. „Aveam o meserie și puteam trăi. Mă simțeam la largul meu.

Am închiriat o cameră la „Hotelul cu o mie de coloane" din strada Gaîté, plăteam un franc. De mîncat mîncam „des arlequins". Știți ce sînt les arléquins? Resturile de pe mese pe care restauratorul le vindea la preț scăzut și pe care eu le consumam, în cabină, la teatru". Toate astea sînt acum departe în urmă, devenisem actor, un actor de trei franci pe zi, un actor de trei parale cum s-ar zice, dar eram totuși actor".

Acestea au fost ultimele rînduri scrise de Vanel cu mîna lui. Restul le-a scris și vor apare destul de curînd, colaboratoarea lui Vanel, de care am pomenit mai sus. Poate că ea va scrie cu mai mult har, dar ceva s-ar putea să-i lipsească și aceasta să se simtă: autenticitatea. Oricum, din restul paginilor va lipsi cu siguranță Vanel, sufletul celui care a trăit o asemenea experiență de viață, care a jucat mult pe scenă și în vreo 200 de filme în cei 97 de ani pe care i-a trăit.

O istorie a cinematografului

O istorie a filmului nu se povestește ci se arată — aceasta este părerea lui Jean Luc Godard. Așadar, el nu vorbește despre trecutul acestei arte ci face film despre el. Fără să se considere un specialist, el realizează ceea ce s-ar numi „o istorie vizuală" a filmului lumii. Și tot el mai precizează: „O istorie a cinematografului este în realitate istoria secolului nostru, un secol al imaginii, de la magia filmului mut pînă la televiziunea cea de fiecare zi".

Unul din cei mai pătimași cinefili aduce așadar omagiul său cinematografului în cele două capitole (deocamdată) proiectate în rubrica de duminică a televiziunii, rubrică urmărită de un număr impresionant de spectatori. Între altele, noul film al lui Godard arată ce stă la baza marelui vis al cinematografului: un infinit montaj de imagini, unele mai frumoase decît altele.

Recunoaștere

„Sînt o privilegiată — spunea recent actrița Meryl Streep într-un interviu. La fiecare 18 luni joc într-un film, iar în restul timpului mă documentez și lupt pentru mediul înconjurător. În vreme ce cei mai mulți dintre amicii mei nu prea pot lega o zi de cealaltă eu mă pot ocupa de probleme care depășesc ziua de azi".

În New York-ul ei de baștina, actrița duce o viață extrem de activă pe plan social și apoi pe plan familial, crescîndu-și cei trei copii în vîrstă de doi, cinci și nouă ani.

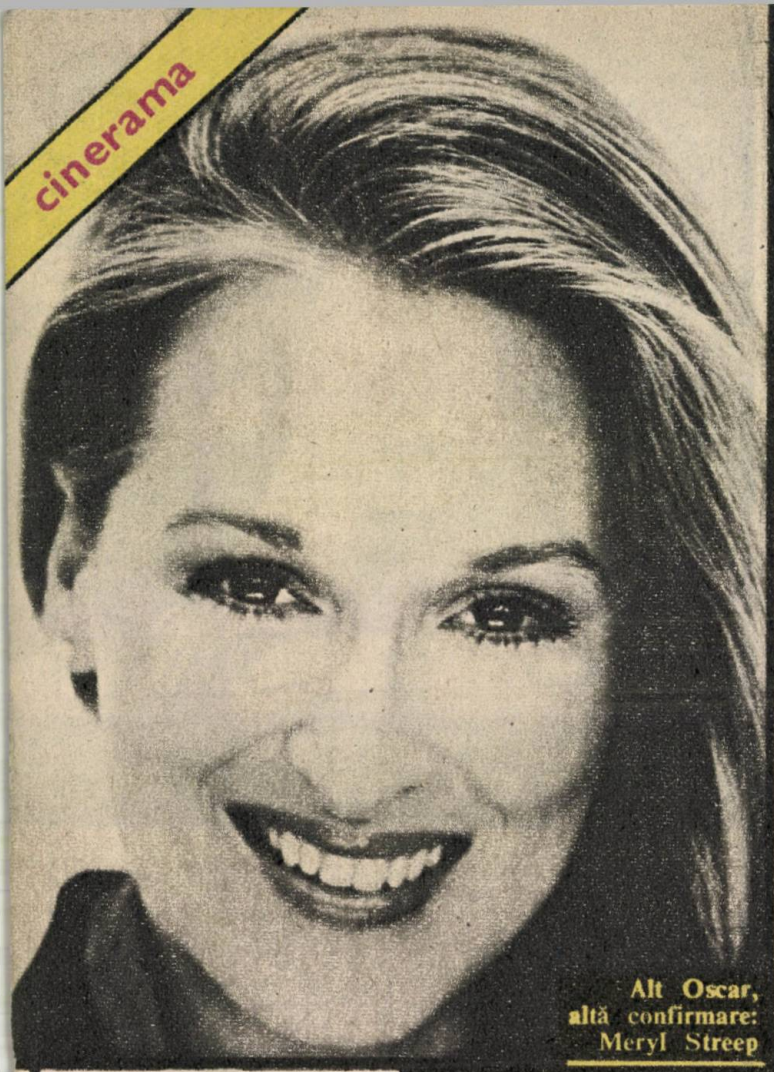
Un film despre care se vorbește mult

Se intitulează **Jacknife** și a fost regizat de David Jones. Filmul acesta foarte dezbătut îi are ca interpreți pe Robert De Niro, Ed Harris și pe Kathy Backer.

Filmul lui Sorokon — Sobeazi — a impus o actriță de mare forță: Alisa Zihina

Povestea este legată tot de Vietnam și de teribila experiență care i-a marcat pe americanii ce au luat parte direct la ea. Un fost infanterist de marină, un fel de brută cu suflet de aur, retrăiește o seamă din întîmplările de acum 15 ani, petrecute pe celălalt țărm al Pacificului. El își aduce aminte de un camarad de care se simte încă legat printr-un secret al lor din timpul luptelor. Apariția prietenului de pe front îi tulbură firul vieții. Sora lui, un fel de fată bătrînă, se îndrăgostește de nou venit în care vede o forță a naturii. Cei doi traumatizați ai aventurii din sud-estul Asiei au în sfîrșit o explicație, o reglare de conturi.

Cui îi e frică de Jerry Lewis? Nouă, nu.



Alt Oscar, altă confirmare: Meryl Streep

Despre filmul **Barbara,** actrița declară: „Am vrut să-mi dau seama dacă sînt în stare să dirijez o echipă de filmare pentru că a fi responsabil de un film înseamnă să spui o poveste și toate astea să le faci prin tine însuți".

Visare

Așa se numește noul film realizat de Akira Kurosawa după ce făcuse repetate declarații că nu va mai apare pe platoul de filmare. **Visare** este a 28-a peliculă în filmografia sa. De menționat că la acest ultim film Kurosawa a scris și scenariul care este o înfățișare a lumii contemporane așa cum o vede creatorul, astăzi în vîrstă de 80 de ani. În rolul principal apare actorul Akao Terao, dar — surpriză — într-un rol de mai mică întindere poate fi văzut însuși realizatorul american Martin Scorsese.

Premii pe '89

Una dintre cele mai importante distincții italiene pentru creația cinematografică este premiul „David di Donnatello".

Pentru creația cinematografică și pentru interpretarea masculină și feminină din filmele repertoriului pe 1988 au fost atribuite următoarele premii Donnatello: Stefaniei Sandrelli pentru rolul din filmul **Mignon a plecat** și lui Roberto Begnini pentru rolul creat în filmul **Drăcușorul.** Premiul pentru cel mai bun film italian al anului 1988 a fost atribuit **Legendei sfîntului bețivan** al lui Ermanno Olmi. Premiul pentru cel mai bun film străin din 1988 a fost decernat lui **Rain Man,** iar lui Dustin Hoffman i s-a decernat premiul „Donnatello" pentru cea mai bună interpretare masculină în rolul din acest film.

care se desfășoară într-o mare tensiune, bărbătește. Odată lucrurile lămurite și ieșite „de sub pecetea tainei" (ca să-l parafrazăm pe Matei Caragiale) apare o licărire de fericire în orizontul ambilor.

Jacknife este de fapt o fabulă despre dificultatea de a îngropa anumite amintiri din războiul murdar. Comentatorii reține însă cu prioritate nu povestea în sine ci adevărata demonstrație actoricească făcută de Robert De Niro.

Barbara

Acesta este titlul primului film semnat de Mireille Darc în calitate de regizare. Pelicula are la bază romanul scriitoarei Katherine Pancol.

La 51 de ani, Mireille Darc și-a luat curajul de a trece înapoia camerei de luat vederi spre a face regie. Odată terminat și lansat pe ecrane filmul ce poartă titlul amintit, actrița și-a reluat activitatea interpretativă jucînd într-un serial de televiziune intitulat **Laura.**

„Nu e carte ca *Shogun* și actor ca Chamberlain" — așa sună un slogan al fanilor lui.

Cea mai bună actriță străină a anului 1988 a fost considerată Jodie Foster.

Proiect

Scriitoarea de mare succes de public care a fost și a rămas Françoise Sagan („Bonjour, tristesse", „Vă place Brahms"? etc. etc.) a declarat că intenționează să pună bazele unei foarte originale asociații denumită „Alias".

„Este o mai veche ideea a mea, declară scriitoarea — să ne asociem cîțiva oameni de condei ca să scriem scenarii mai ales pentru televiziune dar să rămînem anonimi, în felul ăsta nu se știe cine a făcut, ce. Asta ne va obliga să depunem o muncă foarte eficace iar dacă ceva din ceea ce am scris este din cale afară de prost, nu se va ști cine a fost făptașul. Așa că nici nu te compromiți. În cinema și mai ales la televiziune, există și un aspect artizanal. Trebuie să lucrezi împreună cu alții, ceea ce de altfel este și foarte plăcut. Mie îmi plac oamenii. Scriu noaptea iar ziua îmi place să mă plimb și să întîlnesc diverși cunoscuți și prieteni. Îmi place să fiu mereu în contact cu lumea".

Din acest grup „Alias" urmează să facă parte de exemplu Bernard Henri Lévy, Jacques Laurent, Phillippe Sollers, Bertrand Poireau-Delpech, Georges Conchon și, bineînțeles, Françoise Sagan.

Eveniment

Istoricul de film spaniol de reputație internațională Roman Gubern a anunțat, în cadrul unei emisiuni a televiziunii madrilene, descoperirea unui film inedit al lui Luis Bunuel. Filmul este un fel de portret al familiei pictorului și pe atunci foarte bunului său prieten Salvador Dali și a fost realizat prin 1930. A fost descoperit în arhivele familiei și pus la dispoziția istoricului de către sora marelui pictor, decedată și ea acum cîteva luni.

Filmul, precizează Roman Guberg, este un scurt metraj de circa 5—6 minute de proiecție și se află în perfectă stare." Istoricul a mai făcut precizarea că a fost realizat înainte ca Bunuel și Dali să fi lucrat împreună la ceea ce avea să fie ultima lor colaborare: **Virsta de aur.**

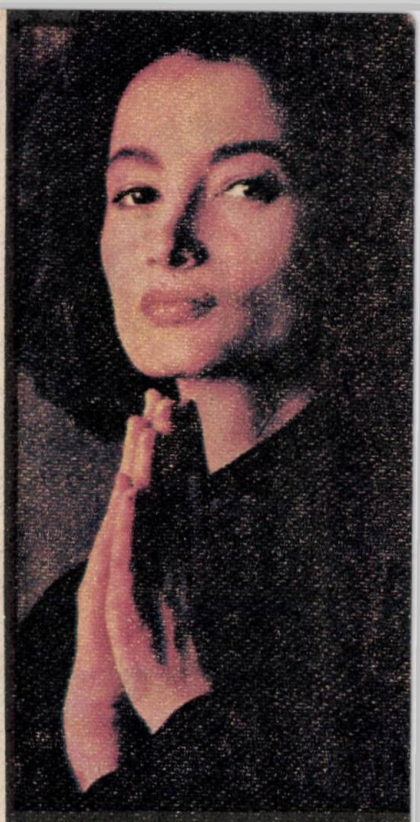
Și vedetele au o mamă

A apărut — după cum anunță presa — o lucrare pasionantă intitulată „Star's Mothers" („Mamele starurilor" de la Hollywood) în Editura Simon and Schuster din S.U.A. Prezentarea adaugă că lumea radioului, televiziunii și a cercurilor de afaceri ar fi studiată aici dinlăuntrul ei, din intimitatea primilor ani ai multor vedete. Unul din exemplele cele mai „analizate" este de pildă cazul Barbra Streisand and Mother. Cînd actrița a devenit, în 1984, regizor și a făcut filmul **Yentl**, mama ei a constatat cu indignare că fiica dedicase filmul tatălui ei, un remarcabil profesor mort la vîrsta de 35 de ani. „Și de ce nu mi l-ai închinat și mie, — a întrebat-o fără prea multe menajamente mama. Doar eu îți sînt mamă și încă trăiesc". Actrița-regizoare i-a făgăduit atunci: „O să vină ziua cînd o să ai și tu filmul tău".

Studiul mai sus amintit arată în continuare că Barbra Streisand n-a negat niciodată cît de mult îi datorează mamei ei Diana Streisand care nu și-a putut realiza visul de a deveni cîntăreață dar nici n-a făcut mare lucru ca s-o ajute pe fiica ei să și-l realizeze. Mărturisește. Cînd era o fetiță, Barbra era drăguță doar că natura n-a fost prea darnică cu ea. Așa că-mi spuneam: o să-și găsească și ea un bărbat și o să fie o femeie la casa ei. Cu nasul pe care îl are n-o să prea poată ieși în lume". Barbra Streisand a îndurat cu stoicism comentariile acide ale mamei, a refuzat să-și opereze nasul și, din cînd în cînd, privește nu se știe cu ce sentimente o fotografie în care apare ea alături de mama și sora ei, Rosalyn, cea frumoasă. Mama o cicălea zilnic pe Barbra pe te miri ce: că nu mănîncă, nu pune pe ea lucruri mai puțin fistichii etc. Într-o bună zi însă fata — „cu care natura nu fusese prea darnică" — triumfa pe Broadway în „Funny Girl". Și din clipa aceea mama Diana și-a făcut un obicei: să traverseze New York-ul ca să-i aducă fiicei la teatru, sandviciurile făcute de mîna ei. Spre disperarea Barbrei care-i spunea mereu: „Mamă, dar nu mai sînt copil!

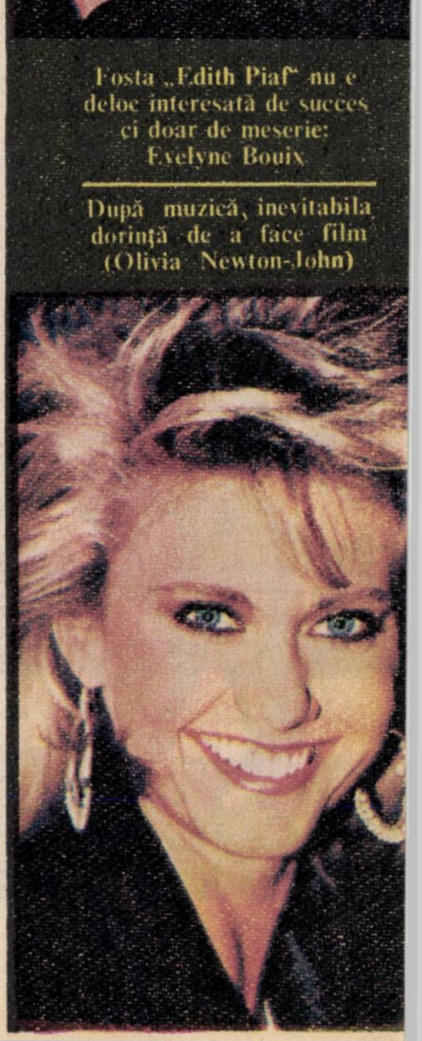
Furtunoasa cîntăreață rock Tina Turner — unul din numeroasele „cazuri" citate în lucrarea celor trei autoare ale volumului „Star's Mothers" — pe numele lor Georgie Holt, Phyllis Quinn și Sue Russel, și-a publicat ea însăși o autobiografie intitulată: „Eu, Tina", care începe cu o mărturisire fără nici un ocol: „Mama mea nu m-a iubit niciodată. Nu eram preferata ei. Sora mea era. Avea grijă de mine ca orice mamă dar simțeam că afecțiune ei se îndreaptă către sora mea. Zelma Bullogh (acesta este numele mamei Tinei Turner) era muncitoare pe plantațiile de bumbac din Tennessee și spunea celor ce o întrebau: Nu înțeleg muzica asta a fiicei mele. Acasă ea e cu totul altfel, e potolită, timidă, exact pe dos de cum e pe scenă unde parcă ar fi o furie, o agitată. Aș fi preferat să se facă infirmieră. E o meserie ca lumea".

Nici Judy Garland nu s-a bucurat de o altă înțelegere din partea mamei ei, ba chiar, cum povestea înainte să moară în 1969, mama ei nu o menaja deloc. „Cînd îi spuneam că mi-e rău și n-o să pot juca diseară, îmi răspundea că dacă nu cînt mă leagă de pat". Judy Garland urcase pe scenă la vîrsta de doi ani și jumătate, iar la zece, împreună cu mama și cele două surori, străbătea Statele Unite în lung și în lat ca să-și asi-



Fosta „Edith Piaf" nu e deloc interesată de succes ci doar de meserie: Evelyne Bouix

După muzică, inevitabila dorință de a face film (Olivia Newton-John)



Cele două **Presley: fiica și mama**

gure existența. La 15 ani a cucerit Hollywoodul dar făcea și prima depresiune nervoasă. I-a reproșat mereu mamei ei că i-a răpit bucuria copilăriei dar asta n-a împiedicat-o pe Judy Garland cînd a devenit vedetă să aibă grijă de bătrîna ei mamă.

Un alt exemplu din voluminoasa colecție de „cazuri" vedetistice: Tatum O'Neal. Fiica actorului Ryan O'Neal a debutat pe ecran la vîrsta de 6 ani alături de el în Paper Moon (Luna de hîrtie). Mama ei, Joanna Moore (despărțită de Ryan O'Neal) nu a neglijat-o niciodată pe fiica ei care la șapte ani se afla deja în tratament pentru ulcer stomacal. Mama își amintește că într-o dimineață Tatum a dat buzna în dormitorul ei strigînd: „Uită-te la mine, nu sînt eu Joanna Moore?" Într-adevăr Tatum se deghizase punîndu-și una din rochiile mamei și ținînd în gură un porttigaret. Mama s-a arătat îngrozită și într-un timp a mărturisit: „Nu știți cît de rău îmi pare că Tatum a cunoscut atît de devreme universul atroce al spectacolului". Numai că Tatum s-a măritat la 18 ani cu jucătorul de tenis de faimă mondială John McEnroe, are doi copii, duce viață de familie, preocuparea pentru creșterea copiilor

După roluri grele nu poți accepta orice — spune Isabelle Huppert care și-a făcut reputația că nu face concesii cu personajul ce i se propune

este pe primul plan iar cea pentru lumea spectacolului pe al zecelea. Mama și fiica se înțeleg de minune pe terenul educării celor doi McEnroe.

Mai există un caz celebru: acela al Elizabethei Taylor în privința căreia mama își reproșa multă vreme că a împins-o prea de timpuriu pe platoul de cinema. Dar recunoștea cu duioșie: „Era fatal să fie așa. Nici nu începuse să vorbească și ai fi zis că era născută să devină actriță... Era atît de frumoasă, strălucitoare și vioaie". Elizabeth Taylor a debutat pe ecran la vîrsta de 10 ani iar mama ei n-a uitat că debutul nu însemnase și consacrarea. Obișnuia să spună: „Aștept ziua în care numele de Liz Taylor se va răzbuna și va învinge".

Studiul mai sus amintit mai trece în revistă sumedenie de alte cazuri dintre cele mai diferite și cu nume dintre cele mai sonore. Faye Dunaway, Mike Jagger, J.R. (din Dallas) adică Larry Hagman, Jodie Foster, Brooke Shields, Meryl Streep, Joan Collins, Donald Sutherland, Marlon Brando, Dustin Hoffman, Stallone, George Hamilton, Joan Crawford, Shirley Temple, Bette Davis, Elvis Presley.

Dar ce să-i mai amintim pe toți pentru că lucrarea nu scapă nici unul din numele celebre ale „cetății filmului", nici una din vedetele care și-au pus în discuție și publicitate copilăria... pentru completarea dosarului de vedetă.

Poveste despre un film de Truffaut

Mica pungășoaică, „noul Truffaut" a apărut pe ecranele Franței la patru ani după dispariția realizatorului. Ar fi trebuit să fie cel de-al 22-lea film al său. Ar fi trebuit căci în realitate el a devenit cel de-al șaselea film al lui Claude Miller. În recent publicatul volum de „Corespondență" (este vorba de scrisorile adresate de cineast Helenei Scott, aceea care a lucrat la „Oficiul francez al filmului" de la New York și a colaborat cu Truffaut la redactarea volumului „Hitchcock" devenind și una din cele mai apropiate prietene ale lui) Truffaut pomenește de un proiect al său care se intitula **„Mica pungășoaică"**. În 1964 cineastul spunea despre acest proiect al său că ar fi în stilul Monikăi — (adică **O vară cu Monika**) — al lui Ingmar Bergman. Este vorba despre o mică delincventă care își descoperă feminitatea și cochetăria, un fel de versiune feminină a celor **400 de lovituri.** Un an mai tîrziu, Truffaut scria că o cunoscuse aievea pe această mică delincventă pe cînd se afla la Marsilia, și că își propunea să se ducă din nou în portul mediteranean ca să stea cu ea de vorbă îndelung în vederea elaborării scenariului unui film care să se numească **Mica pungășoaică.** Dar reiese că povestea

În direct din Hollywood

— Raquel Welch a răsfoit cu multă plăcere revista „Cinema pe care i-am oferit-o. Se afla în studiou în vederea unui nou film dar Raquel Welch este întotdeauna disponibilă, nu este nici nervoasă, nici grăbită. Și, mai ales, nu s-a schimbat aproape deloc. Face gimnastică, merge mult pe jos, mănîncă cumpătat, își respectă somnul și vorbește despre acest program ascetic al ei ca despre o mare înfăptuire proprie.

„Salutări călduroase cititorilor acestei reviste" — mi-a spus cînd ne-am luat rămas bun.

◆

Îl mai recunoașteți? L-ați văzut în serialul TV **Om bogat, om sărac.** Iată-l acum pe Nick Nolte făcînd un scurt popas (în drum spre platoul de filmare) pentru a afla cîte ceva din paginile revistei noastre.

Foto **Ray ARCO**

Necunoscută la începutul deceniului, Kim Basinger este acum o consacrată

sau geneza filmului este încă mai veche decît această întîmplare. Spune Claude Miller: François se gîndea la ea încă dinainte de realizarea celor **400 de lovituri**, apoi și-a propus să aducă pe peliculă nu numai pe Antoine Doinel ci și o poveste paralelă a unei tinere delincvente creînd astfel un tandem. Există evidente corespondențe între cele două personaje dar și diferențe fundamentale. Prima: spre deosebire de situația din cele **400 de lovituri,** Jeannine (acesta urma să-i fie numele pe ecran) este o orfană, mama dispăruse cu un soldat din armata de ocupație din Germania abandonînd-o unui unchi și unei mătuși. Cea de-a doua diferență este referitoare la vîrsta celor două personaje: Antoine avea 13 sau 14 ani în timp ce Jeannine 17 și încerca să-și dobîndească o independență materială. Truffaut a abandonat ideea de a îngemăna povestea ei cu cea din cele **400 de lovituri** dar n-a renunțat să facă un film despre Jeannine. Și-a adunat mereu date pentru proiectul său practicînd acel amestec tradițional de date biografice autentice și fragmente din povestirile auzite de la alții. În anul care a precedat moartea sa, 1984, i-a cerut amicului său de-o viață și colaborator la scenarii, Claude de Givray să reia lucrul la acest proiect. Cînd Truffaut a murit exista un proiect de scenariu de circa 40 de pagini. Claude Miller mai arăta: François Truffaut ar fi făcut filmul pornind chiar de la nucleul acestor 40 de pagini pe care l-ar fi amplificat probabil. Desigur că ar mai fi scris dialogurile, așa cum făcea întotdeauna, cu o noapte înaintea filmării".

După dispariția lui Truffaut, regizorul și producătorul Claude Berri a achiziționat drepturile pentru film și i-a încredințat scenariul lui Miller care a realizat filmul cu același nume avînd în distribuție pe Charlotte Gainsbourg și Simone de Brosse.

Coperta I

Un nume consacrat în deceniul IX: **Manuela Hărăbor;** Un star al deceniului: **Adrian Pintea**

Foto: Victor STROE

Coperta IV

Celebru din leagăn: David, fiul lui Sylvie Vartan și Johnny Hallyday — cu aleasa inimii sale

Almanah „Cinema" 1990

Redactor șef
Ecaterina Oproiu

Prezentarea artistică și grafică
Ioana STATIE

Corectura
Doina STĂNESCU

Tiparul
Combinatul Poligrafic
„Casa Scînteii"
București
com. 90206

Exemplarul 25 lei

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Sumar

În lumina Congresului al XIV-lea al P.C.R.

Filme reprezentative pentru realizările de azi și pentru tradițiile culturii românești ..... p. 3

Festivalul național „Cîntarea României":

O amplă revigorare a mișcării de cineamatori — de Florin Velicu ..... p. 6

Deceniul IX și filmul românesc:

• Costinești în anii '80 (și înainte) — de Ileana Perneș Dănălache ..... p. 8
• Documentarul ultimilor zece ani — de Laurențiu Damian ..... p. 12
• Animația românească în anii '80 — de Ludmila Patlanjoglu ..... p. 16
• Vîrsta video a studioului Buftea — de Horea Murgu ..... p. 20
• Prezențe românești peste hotare — de Ludmila Patlanjoglu ..... p. 23
• Debuturile anilor '80 — anchetă realizată de Irina Coroiu ..... p. 28
• Pledoarie pentru actorul încă necunoscut — de Ileana Berlogea ..... p. 46

Scenariul în deceniul IX

• Prima șarjă — de Călin Căliman ..... p. 49
• Personaj și povestire — de Ioan Lazăr ..... p. 54

Regia în deceniul IX

• Probe de sol — de Alice Mănoiu ..... p. 56
• Pecetea stilului — de Magda Mihăilescu ..... p. 60

Antologii subiective

• Secvențe memorabile — de Ion Bogdan Lefter, Sergiu Selian, Octavia Treistar, Roxana Pană, Savel Stiopul, Florica Ichim, Dana Duma, Olteea Vasilescu, Marina Roman-Juc, Paul Silvestru, Cleopatra Lorințiu ..... p. 63

Din unghiul muzicii deceniului IX

• Cum răsună muzica în filmele noastre — de Luminița Vartolomei ..... p. 69

Imaginea în deceniul IX

• Codul poetic propus de operator... de Constantin Pivniceru ..... p. 72
• Imagini dintr-un deceniu al imaginii — de Nicu Stan ..... p. 74

Actorii deceniului IX

• Grupaj de portrete de Mădălina Stănescu și Dan Ozeranschi ..... p. 78
• Strategia distribuțiilor — de Dumitru Dinulescu ... p. 84

Scenografia deceniului IX

• Un decor e o lume — de Savel Stiopul ..... p. 86

Sociologia succesului

• Liliac alb pentru toate anotimpurile — de George Șovu ..... p. 88
• Extemporal la adolescență — de Dan Ozeranschi .. p. 90

Cinemateca IX

• Zece stagiuni de cultură cinematografică — de Aura Puran ..... p. 92
• Cărțile de film ale deceniului IX — de Roxana Pană ..... p. 94

Eminesciana

• Poezie-muzică-film — de H. Maiorovici ..... p. 96
• Fotograma esențială — de Titus Mesaroș ..... p. 96

Incursiuni în deceniul IX

• La cîțiva pași de mileniul trei — de M. Alexandrescu ..... p. 97
• Frate cu secolul — de Constantin Pivniceru .... p. 104
• Bătălia giganților — de R. Căplescu ..... p. 109
• Ulise s-a oprit la Veneția ... de M. Alexandrescu ..... p. 109
• Festival pe zăpadă — de T. Caranfil ..... p. 122
• Fellini la ora bilanțului — de I.B. Lefter ..... p. 130
• Cine visează la „bunul sălbatic"? — de Aura Puran ..... p. 149
• Fără complexe de Cenușăreasă — de D. Duma ..... p. 150

Regizorii deceniului IX

• Celebritatea rîvnită de mulți... — de Cristina Corciovescu ..... p. 125
• Meseria mea e visul — de Adina Darian ..... p. 135

Exegeze IX

• Fiul risipitor — de Magda Mihăilescu ..... p. 140
• Iramplasabilii — de Alina Popovici ..... p. 166
• Regula basmului nu e respectată — de Adina Darian ..... p. 170

Vedetele deceniului IX

• Incontestabilul maestru — de Nicolae Ulieriu ..... p. 144
• Cidul, Samuraiul, Gorila — de Cristina Corciovescu ..... p. 146

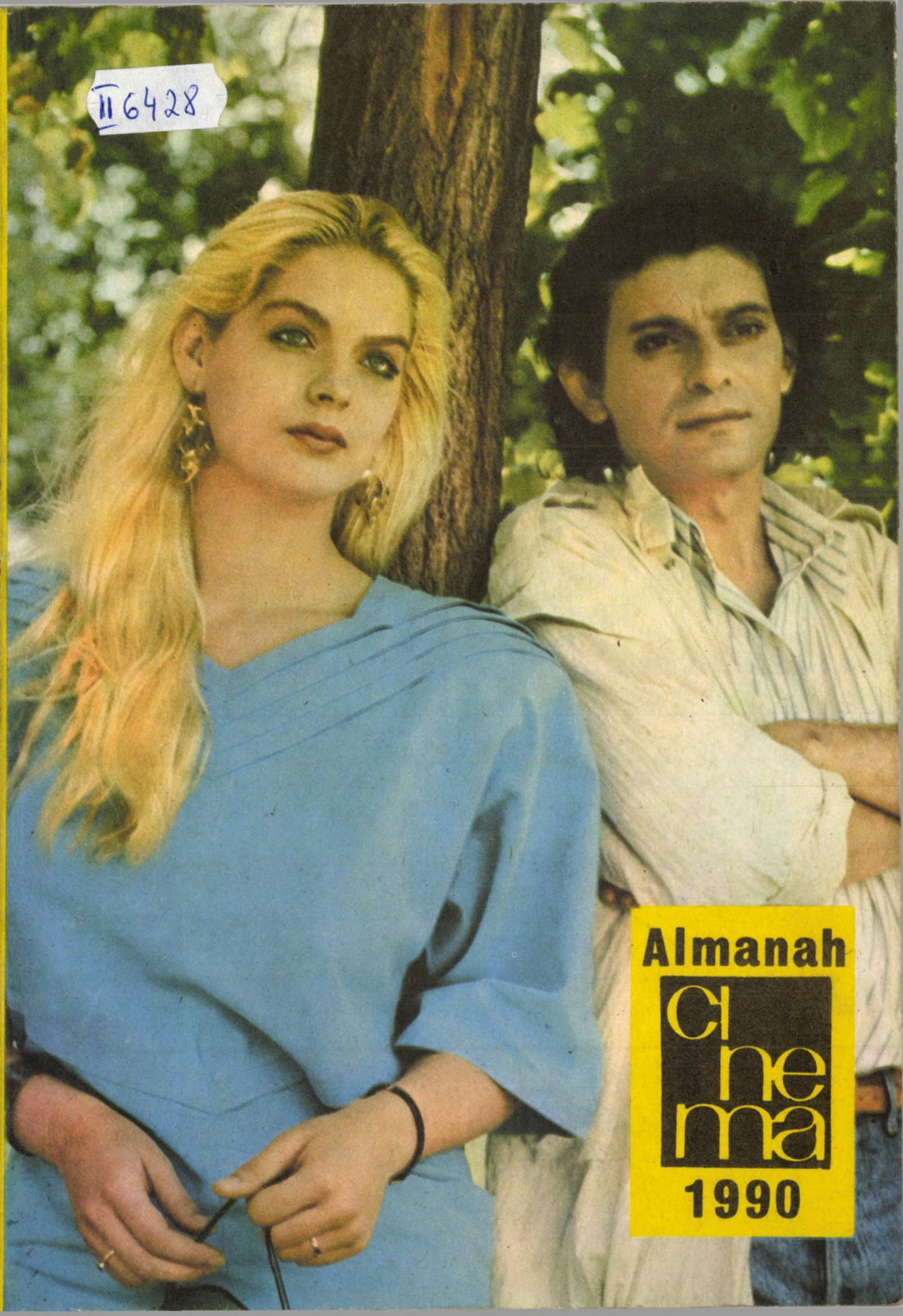
Topuri și bilanțuri IX

• Magazinul de curiozități — de Adina Darian ..... p. 155

Cinerama — ..... p. 173

II 6428

Almanah „Cinema" 1990



Almanah Cinema 1990